И224
41 г.

ИСКУССТВО КИНО

1941

ГОСКИНОИЗДАТ

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Искусство кино

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ 11-й ГОД ИЗДАНИЯ
ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

	Итоги XVIII Всесоюзной партийной конференции и задачи кино	3
	Два фильма	6
Проф. Л. КУЛЕШОВ —	Культура режиссерского творчества	11
Б. РЕЙХ —	Правдивый документ	13
Р. ЮРЕНЕВ —	Фильмы-концерты	16
К. ПИОТРОВСКИЙ —	Цвет и смысл	20
М. ОШУРКОВ и Е. ЛИСОВСКАЯ —	Операторская работа в фильме «Суворов»	22
Б. КАТТЕЛЬ —	Страдания молодого Кучеренко	26
М. ШНЕЙДЕР —	Авторский сценарий	30
И. АСТАХОВ —	Предмет эстетики	36
Ф. ПУДАЛОВ —	Литература средствами кино	42
М. БЕЛЯВСКИЙ —	Видовой фильм	46
	ЗА РУБЕЖОМ	50
	КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ	
А. ГРЫЗЛОВ —	Популярный очерк по кинодраматургии	53
	Список советских художественных фильмов, выпущенных в 1940 году	54

На обложке: кадр из фильма «Богдан Хмельницкий», на титульном листе фото из фильма «Мечта»

ГОСКИНОИЗДАТ 3 МАРТ 1941

Отв. редактор А. Я. МИТЛИН.

Л73039. Заказ типографии № 560. Тираж 5.000. Печ. л. 7. В 1 печ. листе—58.100 зн. Авторских листов 8,7. Подписано к печати 26/III 1941 г. Отпечатано в типографии «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7.

Итоги XVIII Всесоюзной партийной конференции и задачи кино

Недавно закончилась XVIII Всесоюзная партийная конференция. Ее работа и ее решения имеют исключительное, воистину историческое значение в деле осуществления великой задачи строительства коммунизма.

Доклад тов. Маленкова о задачах партийных организаций в области промышленности и транспорта, выступления в прениях по этому докладу и резолюция, единогласно принятая конференцией по этому вопросу, наряду с констатацией наших успехов, нашего роста, с большевистской прямотой вскрывают недостатки в работе промышленности и транспорта. Доклад, выступления и резолюция поставили конкретные политические и хозяйственные задачи перед всеми партийными организациями, указали пути ликвидации имеющихся в работе недостатков, пути достижения нового подъема промышленности и транспорта.

Неудовлетворительная работа ряда отраслей промышленности объясняется тем, что наркоматы иногда бюрократически руководят своими предприятиями, подменяя подлинное большевистское руководство бумажной перепиской. Тов. Маленков и делегаты конференции, участвовавшие в прениях по его докладу, привели много разительных примеров бесхозяйственного ведения дела и отсутствия повседневной проверки исполнения решений наркоматов.

Многие местные партийные организации неправильно полагали, что они не несут ответственности за работу промышленности и транспорта, как и многие хозяйственники не придавали значения проверке исполнения решений. В резолюции конференции зафиксировано, что «крупным недостатком в работе горкомов и обкомов партии является то, что они не вникают в существо работы предприятий, не изучают экономику предприятий и, вместо этого, отделываются часто поверхностными обследованиями и верхоглядскими решениями».

Конференция обязала горкомы, обкомы, крайкомы, ЦК компартий союзных республик нести наряду с наркоматами ответственность за работу всех промышленных и транспортных предприятий города, области.

Перед всеми партийными организациями конференция поставила задачу решительно повернуть внимание в сторону максимальной заботы о нуждах и интересах транспорта.

Большое внимание должно быть уделено проверке, налаживанию учета оборудования и хозяйственно целесообразному расходованию инструментов, сырья, материалов, топлива, электроэнергии.

Надо решительно покончить с антигосударственной практикой нерадивого отношения к народному добру, добиться такого положения, чтобы каждый работник по-хозяйски относился к вверенному ему имуществу, держал его в сохранности и хорошем состоянии.

Первостепенное значение имеет поднятие культуры труда. Культурная работа немыслима без борьбы за чистоту. Грязь, захламленность цехов нередко служат причиной брака, они — источники расхлябанности и недисциплинированности.

Вот почему необходимо немедленно навести и повседневно поддерживать чистоту и порядок на предприятиях и на железных дорогах.

Высокого качества продукции можно добиться только в том случае, если будет соблюдаться строжайшая дисциплина в технологическом процессе. Нарушения технологического режима часто находятся в прямой зависимости от неравномерной работы предприятия. Простои, сменяющиеся авралами и штурмовщиной, лихорадят производство, создают обстановку, способствующую браку, приводят к недоиспользованию производственных мощностей, к непроизводительным переплатам за сверхурочную работу.

Задача всех партийных организаций — добиться строжайшей дисциплины в технологическом процессе, обеспечить, таким образом, выпуск доброкачественной и комплектной продукции, точно отвечающей установленным стандартам.

Партийная конференция резко осудила консерватизм, мешающий развитию новой техники, квалифицировала его как хвостистское, в корне оппортунистическое явление, мешающее расцвету технической мысли и быстрейшему внедрению достижений новой техники в производство.

Нельзя хорошо руководить предприятием без знания экономических показателей работы и фактических расходов на единицу изделия по основным элементам себестоимости. Только овладев этими знаниями, укрепляя хозяйственный расчет, можно сокращать расходы, систематически снижать себестоимость выпускаемой продукции.

В докладе тов. Г. М. Маленкова и резолюции конференции подчеркивается исключительная важность всемерного развития стахановского движения; строгого и последовательного проведения в жизнь принципа материального поощрения хороших работников; окончательной ликвидации прогулов; укрепления единоначалия на предприятиях и технического руководства производством; поднятия роли мастера, являющегося «полноправным руководителем на порученном ему участке производства»; обязательного прохождения стажа практической работы для молодых, оканчивающих вузы специалистов.

Чтобы усилить помощь наркоматам и предприятиям промышленности и транспорта, конференция установила, что в городах, областях, краях и республиках с развитой промышленностью должен быть не один, а несколько секретарей горкомов, крайкомов, ЦК компартий союзных республик по основным отраслям промышленности. А там, где это нужно, будут секретари по железнодорожному и водному транспорту. Конференция ввела также подотчетность политотделов железнодорожного и водного транспорта обкомам, горкомам партии.

XVIII Всесоюзная партконференция поставила перед парторганизациями важнейшую задачу глубокого изучения и правильного подбора кадров руководящих работников промышленных предприятий и железных дорог.

Отлично знать кадры — это значит во-время и смело выдвигать на руководящие должности на заводах, фабриках, железных дорогах способных, инициативных работников, хороших организаторов, в особенности из числа инженеров, знатоков своего дела. Необходимо выдвигать

не только партийных, но и непартийных большевиков. Следует помнить, что среди беспартийных имеется немало способных и честных работников, которые работают зачастую лучше, чем некоторые коммунисты.

Очень важно своевременно заменять негодных и слабых работников — людей, не могущих руководить предприятием или железной дорогой.

В резолюции конференции говорится: «Болтунов, людей, неспособных на живое дело, необходимо освобождать и ставить на меньшую работу, безотносительно к тому, являются ли они партийными или беспартийными».

Большевистская партия сильна тем, что она не отгораживается от масс, внимательно прислушивается к голосу рядовых работников. Вот почему конференция напоминает партийным организациям о необходимости восстановить значение производственно-хозяйственных активов на предприятиях и в наркоматах.

XVIII Всесоюзная партийная конференция призывает партийные организации, всех большевиков не зазнаваться, не успокаиваться на больших успехах, достигнутых нашей страной в экономическом и культурном строительстве, непримиримо бороться с недостатками в работе промышленности и транспорта.

С большим интересом был выслушан на конференции доклад заместителя Председателя СНК СССР и Председателя Государственной Плановой Комиссии тов. Н. А. Вознесенского об итогах нашего хозяйственного строительства в 1940 году и плане развития народного хозяйства СССР на 1941 год.

Итоги истекшего года (и в целом первых трех лет третьей сталинской пятилетки), а также план на 1941 год иллюстрируют неизмеримое превосходство социалистической системы над капиталистической. Народное хозяйство СССР планомерно и быстро развивается, не зная подрывающих капиталистическую экономику ударов, кризисов и войн. Неуклонно растет производство во всех отраслях социалистического народного хозяйства. С 95,5 млрд. рублей в 1937 году продукция промышленности СССР выросла в 1940 году до 137,5 млрд. рублей, или на 44 процента (в том числе продукция машиностроения и металлообработки выросла на 76 процентов). Что касается оборонной продукции, то советский народ не жалел средств на производство самолетов, танков, вооружения, военных кораблей и снарядов, хорошо зная, что в условиях капиталистического окружения надо держать порох сухим. Расширились железнодорожные и речные перевозки, выросло производство зерновых культур, сахарной свеклы, подсолнечника, картофеля и овощей, увеличилось поголовье скота в колхозах.

Расширенное социалистическое воспроизводство означает неуклонный рост социалистического накопления. Вместе с тем из года в год повышается материальный уровень трудящихся, растет их потребление.

План 1941 года выдвигает перед хозяйством советской страны новые, еще более крупные задачи.

Этот план должен закрепить самостоятельность и независимость нашего народного хозяйства от капиталистического окружения.

Выпуск валовой продукции промышленности СССР вырастет до 162 млрд. рублей, т. е. увеличится на 17—18 процентов по сравнению с прошлым годом. 18 миллионов тонн чугуна, 22,4 миллиона тонн стали, 15,8 миллиона тонн проката, 191 миллион тонн угля, 38 миллионов тонн нефти с газом и 39 миллионов тонн торфа получит наша страна в этом году!

Продукция машиностроения увеличится против прошлого года на 26 процентов, а прирост мощностей электростанций составит 1,75 миллиона киловатт. На 850 тысяч прядильных веретен увеличится мощность хлопчатобумажной промышленности.

Наше сельское хозяйство даст на 8 процентов больше зерна. Среднесуточная погрузка на железных дорогах составит 103 тысячи вагонов.

Розничный товарооборот государственной, кооперативной торговли будет доведен до 197 млрд. рублей.

Производительность труда в промышленности и строительстве повысится на 12 процентов. Снижение себестоимости промышленной продукции на 3,7 процента даст возможность создать дополнительные накопления в промышленности в размере 7,3 млрд. рублей.

В 1941 году предстоит выполнить программу капитальных вложений в размере 57 млрд. рублей.

План предусматривает дальнейшее увеличение материальных и финансовых государственных резервов.

Перспективы развития социалистического народного хозяйства в 1941 году поистине величественны. Они заставляют каждого советского человека гордиться успехами своей великой родины, вселяют желание работать еще лучше, организованнее, производительнее.

Участники прений говорили об успехах, достигнутых советской промышленностью, транспортом и земледелием, о еще неизжитых недостатках в нашем хозяйстве.

Принятая конференцией резолюция по докладу тов. Н. А. Вознесенского намечает конкретные задачи в области промышленности, сельского хозяйства, транспорта и капитального строительства. Советский народ, предводимый великой партией Ленина — Сталина, эти задачи выполнит с честью!

Решения XVIII Всесоюзной партийной конференции должны быть положены в основу работы всех хозяйственных и партийных организаций советской кинематографии.

Нужно сказать, что те недостатки в работе промышленности и транспорта, которые были вскрыты в докладе тов. Маленкова на XVIII Всесоюзной партийной конференции, имеются и в нашем кинопроизводстве.

Известно, что художественная кинематография не выполнила плана 1940 года, работала рывками, неравномерно, неорганизованно.

Известно, что на ряде студий художественных фильмов укоренился порядок, при котором план, если и выполняется, то обязательно в конце года, в четвертом квартале.

Известно, какая производственная неразбериха царит на многих студиях в определении сроков запуска и окончания производства фильмов, в вопросах организации подготовительного и репетиционного периодов.

Из многочисленных примеров, уже неоднократно приводившихся печатью, известно, как на студиях Мосфильм, Ленфильм и других впустую пропадают съемочные дни и целые недели из-за крупных и мелких неполадок как в самих съемочных группах, так и в обслуживании их цехами студий.

Известно, каких огромных денег стоит это государству.

На VIII Сессии Верховного Совета Союза ССР правильно указывали, что рывки и штурмовщина, имеющие место в работе наших киностудий, приносят государству миллионные убытки.

Так дальше работать нельзя.

XVIII Всесоюзная партийная конференция, со всей беспощадностью вскрывшая недостатки в работе промышленности и транспорта и указавшая пути их устранения, в своих решениях потребовала от всех партийных орга-

низаций, хозяйственных руководителей наведения большевистского порядка на предприятиях. Это требование полностью и целиком относится и к кинопроизводству.

Порядка на наших студиях — это нужно сказать со всей большевистской прямотой — еще мало.

Огромно значение наших творческих кадров, особенно режиссеров, в реализации решений Всесоюзной партийной конференции.

Не перевелся еще у нас на кинопредприятиях тип творческого работника, по существу чуждый по своей природе нашему социалистическому обществу, который считает, что творческая работа стоит в каком-то противоречии с дисциплиной, с порядком на производстве.

Не приходится доказывать всю вздорность такого рода рассуждений. Вряд ли нужно обосновывать то неоспоримое положение, что труд режиссера, труд любого творческого работника будет успешным лишь тогда, когда он будет организован, уложен в твердые рамки времени, необходимого для создания того или иного художественного произведения на студиях.

Ряд мероприятий, проведенных в последнее время Комитетом по делам кинематографии, по очистке режиссерского состава наших студий от малоквалифицированных и малоспособных людей, по созданию на студиях Художественных советов и института художественных руководителей должен безусловно содействовать улучшению кинопроизводства. Однако эта работа далеко еще не закончена.

Решения XVIII Всесоюзной партийной конференции ставят со всей силой вопрос о необходимости освободиться от людей, не способных на живое дело, от болтунов, от всех тех, кто не понимает и не может решать задачи, которые сейчас стоят перед нами.

Мы можем и должны добиться такого положения, когда студии равномерно и по плану запускают фильмы в производство, когда планомерно, безотрывно в течение всего года, из месяца в месяц, выпускаются фильмы на экраны нашей страны.

Твердое и неуклонное осуществление решений XVIII Партийной конференции в ближайшее же время должно привести к резкому улучшению работы наших кинопредприятий.

Нельзя забывать о самой важной задаче, вытекающей из решений XVIII партийной конференции, о задаче повышения качества наших кинопроизведений.

Совершенно ясно, что нельзя мириться с тем, что художественных фильмов, посвященных отображению процессов, происходящих в промышленности и на транспорте, у нас буквально единицы.

Мало, очень мало показывает пока наша кинематография новых людей, выросших и воспитанных социалистическим строем, новаторов производства, стахановцев, передовых командиров промышленности и транспорта. Это происходит потому, что наши сценаристы мало изучают действительность, жизнь наших заводов, фабрик, транспорта, новых людей. Это происходит еще и потому, что наши сценарные отделы плохо организуют работу с писателями, слабо занимаются подготовкой современных сценариев, которые по праву должны занять первое место в кинематографической продукции.

Работники советской кинематографии создали немало волнующих высокоидейных и высокохудожественных фильмов об историческом прошлом нашего великого народа, о героическом настоящем страны социализма, фильмов, мобилизующих советский народ на новые победы в строительстве коммунизма.

Это говорит об огромных неисчерпаемых творческих возможностях советской кинематографии, о высоком уровне ее кадров. Большевистская сплоченность работников кино вокруг коммунистической партии, повседневная помощь, внимание и забота, которые оказывают советской кинематографии партия Ленина — Сталина, ее Центральный Комитет и лично товарищ Сталин, дают уверенность в том, что все непорядки, которые имеются на нашем кинопроизводстве, будут ликвидированы.

Дело лишь за неуклонным и твердым проведением в жизнь решений XVIII Всесоюзной партийной конференции!

Два фильма

Началу 1941 года ознаменовалось выходом на экран двух выдающихся фильмов: Богдан Хмельницкий и Валерий Чкалов. Что общего, казалось бы, между этими двумя кинокартинами? Фильм исторический и фильм современный. Далекое прошлое и почти сегодняшний день нашей родины. Разные конфликты, разные характеры, разная историческая обстановка. Наконец, очень несхожий творческий почерк создателей этих фильмов. Но неслучайно зрители, у которых оба кинофильма заслуженно пользуются большим успехом, сравнивают эти произведения и объединяют их.

Общее в этих произведениях состоит не только в том, что и одно и другое относятся к популярному биографическому жанру и что они вышли на экран почти одновременно, давая, таким образом, внешний формальный повод для сопоставления. Фильмы эти роднит единая идейная направленность — высокое чувство патриотизма, воодушевляющее их героев.

Эпическая история борьбы украинского народа против польских феодалов, против Речи Посполитой, пытавшейся закабалить Украину, превосходно передана в фильме Богдан Хмельницкий.

В образах умного и преданного своему народу гетмана и его славных сподвижников — Максима Кривоноса и Богуна, в образах рядовых бойцов Запорожской Сечи, таких как Тур, Шайтан, Гаврила, Довбня, выражены исторические черты украинского народа — его свободолюбие, патриотизм, бесстрашие, врожденный демократизм, сцементировавший казачество вокруг Запорожской Сечи и объединивший его для борьбы с угнетателями.

Богдан Хмельницкий — фильм об исторических традициях славного украинского народа; о людях, составляющих его национальную гордость; о предках тех людей, которые в годы гражданской войны боролись за освобождение украинского народа, за советскую власть и которые совсем недавно протянули руку помощи своим братьям с Западной Украины.

«Мы полны чувства национальной гордости, ибо великорусская нация тоже создала революционный класс, тоже доказала, что она способна дать человечеству великие образцы борьбы за свободу и за социализм...» — писал Владимир Ильич Ленин в статье «О национальной гордости великороссов» (Собр. соч., т. XVIII, стр. 81). «Есть две национальные культуры в каждой национальной культуре, — читаем мы в ленинских «Критических заметках по национальному вопросу». — Есть великорусская культура Пуришкевичей, Гучковых и Струве, — но есть также великорусская культура, характеризуемая именами Чернышевского и Плеханова. Есть такие же две культуры в украинстве...» (Собр. соч. т. XVII, стр. 143).

Фильм Богдан Хмельницкий — фильм о национальной гордости украинского народа, об одном из самых ярких и драматических эпизодов борьбы двух культур: подлинно народной культуры свободолюбивого украинского крестьянства, чьи интересы выражал Хмельницкий и выдвинутые народными низами полковники Богун и Кривонос, и культуры ополячившихся верхушек «реестрового» казачества, слившихся с шляхтой и продавших ей свой народ. Это борьба двух культур — феодальной, высшим проявлением которой являлся орден иезуитов и «святая инквизация», и демократической, народной, стихийно выражавшей стремление народа к национальной самостоятельности.

Создатели фильма превосходно передали историческую основу драматического конфликта. С одной стороны, Лизогуб, Гелена Чаплинская, сложный и совершенный аппарат предательства и провокации. С другой, величайшие проявления патриотизма и самоотверженности — геройские поступки Тура, Шайтана, Гаврилы, разрушающих искусно сплетенную сеть вражеских интриг.

Фильм о Богдане Хмельницком стал фильмом об украинском народе. В этом величайшая заслуга его создателей, правильно понявших исторический материал и сумевших ярко, образно и исторически правдиво передать его на экране. Богдан Хмельницкий показан в фильме прежде всего и главным образом как умный и честный исполнитель воли народа, как верный слуга народа. Изображению личной драмы гетмана уделено сравнительно мало внимания.

Но ни гетман, ни Кривонос, ни Богун, чьим именем назван был славный полк Щорса, громивший в 1918 году польскую шляхту, так же как три века назад громили ее запорожцы, не являются центральными героями фильма, к поступкам которых стянуто все его действие. В фильме равноправны с ними образы рядовых безымянных героев. Они вырисованы даже подробнее. В фильме правильно показаны отношения между народом и выдвинутыми им руководителями, сила руководителей, опирающихся на народ и выражающих его волю, и сила народа, нашедшего людей, способных возглавить его борьбу и выразить его стремления.

Четкость исторической концепции в изображении одного из величайших исторических событий в жизни украинского народа — возникновения вековой его дружбы с русским народом, зрелое мастерство в воплощении сценарного материала фильма, простота и доступность художественного языка произведения — таковы главные причины успеха Богдана Хмельницкого.

Подробная критическая оценка фильмов Богдан Хмельницкий и Валерий Чкалов, их достоинств и отдельных недостатков насущно необходима — она поможет дальнейшему росту мастерства наших художников. Но уже сейчас после первого просмотра картин можно отметить одно общее, им обоим присущее, качество. Появление этих картин свидетельствует о высокой культуре советского кинематографа, о возросшем профессиональном мастерстве его художников, умело и творчески самостоятельно использующих накопленный годами богатый творческий опыт советского киноискусства. Творческий почерк режиссера И. Савченко и оператора Ю. Ежельчика, проявивших себя в работе над фильмом как зрелые и уверенные мастера, самостоятелен; они не подражатели и не эпигоны. Но на их работе самым лучшим образом сказалось творчество А. Довженко. В решении батальных сцен, простых и величественных, также сказы-

вается освоение опыта нашей исторической кинематографии (в частности вспоминается превосходная батальная сцена в Александре Невском). Повторяем: речь идет не о подражании, а об органическом усвоении накопленного нашим искусством опыта.

В кинематографе сохранилось неверное, идущее от формалистов, понимание новаторства. Оно часто приводило к тому, что многие люди вновь изобретали давно изобретенные вещи только затем, чтобы прослыть «новаторами», чтобы поразить своей неповторимостью и оригинальностью. Пусть велосипед изобретен давно, рассуждали эти люди, я изобрету его вновь, чтобы меня не заподозрили в использовании чужого изобретения или в неизобретательности. Рядом с двумятремя художниками, обладающими действительно очень своеобразной творческой индивидуальностью, возникли десятки людей оригинальничавших. Все это приводило к самым плохим результатам; один из них мы ощущаем и поныне — это недостаток профессиональной культуры некоторых наших режиссеров. Разумеется, подлинное новаторство в искусстве — новаторство идейное, а не новаторство чисто формального приема; наши художники это уже поняли. И. Савченко в Богдане Хмельницком и М. Калатозов в Валерии Чкалове смело используют любые из приемов и возможностей, известных кинематографу, оценивая их с единственно правильной точки зрения — полезности их для более полного, точного и глубокого воплощения идеи произведения. От этого режиссеры не утратили своей оригинальности. Работая в кинематографе давно, они только сейчас выступают как зрелые и творчески самостоятельные мастера.

«БОГДАН ХМЕЛЬНИЦКИЙ»

Сценарий А. Корнейчука. Режиссер И. Савченко. Оператор Ю. Екельчик. Киевская студия. На фото (в центре): засл. арт. РСФСР Н. Мордвинов в роли Богдана Хмельницкого

Подобно Богдану Хмельницкому фильм Валерий Чкалов тоже посвящен народной теме, тоже ставит своей целью показ национального характера. Но в отличие от Богдана Хмельницкого герой новой картины Ленфильма принадлежит к числу наших замечательных современников. Больше того, Валерий Чкалов первый биографический фильм, посвященный участнику и строителю победоносных сталинских пятилеток.

Валерий Чкалов, герой нового фильма, предстает пред нами и как индивидуализированный характер великого летчика нашего времени и как национальный образ-характер талантливого русского человека, подлинного самородка из народа.

— Я буду летать, как...—и Чкалов, в восторге от сделанного ему Алешиным предложения стать летчиком-испытателем, не может найти подходящего сравнения.

— Как Чкалов, — любовно подсказывает ему «батя» Алешин и тут же полусердито добавляет:

— А ты, разбойник, поймешь, что летать, как Чкалов — значит летать осторожно.

Не легко дается это умение «летать осторожно» Чкалову, талантливому, но в первой половине фильма недостаточно выдержанному, недостаточно дисциплинированному, волжскому богатырю.

Но — и в этом лучше всего выражается подлинно народный характер Чкалова,—подобно древнему Антею, получавшему новые силы от прикосновения к родной земле, в затруднительных положениях своей жизни Валерий Чкалов обращается к своему народу, входит в самое тесное, глубокое общение с ним.

Отого-то в тяжелые для него дни, после отчисле-

«ВАЛЕРИЙ ЧКАЛОВ»
Сценарий Г. Байдукова, Д. Тарасова и Б. Чирскова. Режиссер М. Калатозов. Оператор А. Гинцбург. Ленфильм.

На фото: засл. арт. РСФСР В. Белокуров в роли Чкалова, арт. К. Тарасова в роли жены Чкалова и засл. арт. РСФСР В. Ванин в роли Пал Палыча

«ВАЛЕРИЙ ЧКАЛОВ»
Сценарий Г. Байдукова, Д. Тарасова и Б. Чирскова. Режиссер М. Калатозов. Оператор А. Гинцбург. Ленфильм.

«ВАЛЕРИЙ ЧКАЛОВ»

Сценарий Г. Байдукова, Д. Тарасова и Б. Чирскова. Режиссер М. Калатозов. Оператор А. Гинцбург. Ленфильм. На фото: прилет Чкалова в Америку

«ВАЛЕРИЙ ЧКАЛОВ»

Сценарий Г. Байдукова, Д. Тарасова и Б. Чирскова. Режиссер М. Калатозов. Оператор А. Гинцбург. Ленфильм.

ния из военно-воздушного флота, Чкалов уезжает к широким просторам родной Волги. Оттого-то в радостный для Чкалова вечер, после триумфального возвращения из перелета по Сталинскому маршруту, и получения приветственной телеграммы от членов Политбюро, на веселой дружеской вечеринке у великого летчика мы видим наряду с академиком, летчиками, авиаконструкторами, артистами того же деда Ермолая, которому гостеприимный хозяин уделяет не меньше внимания, чем остальным знатным гостям. Оттого-то с вполне понятной гордостью Валерий Чкалов, один из талантливейших сынов русской земли, непосредственно воспитанный товарищем Сталиным, в финальной речи говорит о великом русском народе, трудолюбивом и скромном, настойчивом и самоотверженном и об его великих вождях — Ленине, Сталине.

В фабульно-драматургическом отношении характер Чкалова построен и развивается иначе, чем характер Богдана Хмельницкого. Если гетман Запорожской Сечи сразу же предстает перед зрителем как законченный борец за дело освобождения своего народа, то характер Чкалова на протяжении фильма сильно меняется, развивается, обогащается. И в конце фильма, особенно после второго разговора с товарищем Сталиным, мы видим уже как бы нового Чкалова, резко отличного от Чкалова начальных кадров картины.

Здесь уместно провести краткую параллель между фильмами Валерий Чкалов и Чапаев. Элементы «чапаевского начала» (до приезда в дивизию комиссара Фурманова) не трудно увидеть не только в характере Чкалова первой половины фильма, но и во всей теме новой картины. Преодоление этого начала в теме и сюжете Валерия Чкалова состоит не только в отмирании индивидуалистических, полуанархистских тенденций в характере летчика, каким мы видим Чкалова в начале фильма, но и в обогащении его сознания, характера, темперамента высокими идеями большевистской партийности, пониманием всей важности и ответственности задач, которые выполняет Чкалов и которые ему еще предстоит выполнить.

Именно к этому сводится воспитательная работа «бати» Алешина и обе сцены беседы товарища Сталина с Чкаловым, бесед, производящих полную перестройку в сердце и сознании замечательного летчика. «Кровь, пролитая в долгой борьбе, годы страданий и труда всего нашего народа сделали возможным такой перелет», — говорит ночью товарищ Сталин потрясенному летчику и добавляет: — «Вот что мы должны доверить вам пронести перед всем миром в этом перелете» (через Северный Полюс в Америку). В этом ночном разговоре вождя с великим летчиком — высшая внутренняя кульминация, наибольшая духовная вершина, на которую товарищ Сталин поднимает сознание Чкалова.

Но если фильм Валерий Чкалов резко отличается от Богдана Хмельницкого по методу построения характера главного героя, то оба фильма в высшей степени роднит черта патриотизма — единство высоких целей героев. Однако к разработке и этой темы авторы обоих фильмов подходят по-разному. В Богдане Хмельницком мы видим украинского гетмана, борющегося с внешними и внутренними врагами — польскими шляхтичами и их агентами, и поддерживаемого кругом ближайших помощников и энтузиазмом всего украинского народа. В фильме Валерий Чкалов, может быть, единственным и сильнейшим врагом героя, во всяком случае в первой половине фильма, является... его собственная импульсивность и несдержанность.

Чрезвычайно интересно и поучительно следить за тем, как высокая тема советского патриотизма возникает в Валерии Чкалове из единства целей и поступков его героев. Из отдельных реплик, поступков, решений персонажей фильма вырастает тема патриотизма, носителями которой являются все участники картины. И беззаветно преданный советской стране «батя» Алешин, и постоянный механик Чкалова Пал Палыч, и конструктор самолетов, и сам Валерий Чкалов, — все они, словно в сложной симфонии, развивают каждый по-своему тему патриотизма, дают то или иное частичное ее решение. И как бы высшим синтезом этой темы, ее глубочайшими носителями являются образы руководителей партии — великого Сталина и Серго Орджоникидзе.

Таковы в самой беглой первоначальной наметке те идейно-политические задачи, которые ставил фильм Валерий Чкалов перед своими исполнителями. Следует сказать, что сложные задачи эти участниками фильма в основном вполне разрешены. Конечно, работа актеров, главных носителей идейно-образной системы фильма Валерий Чкалов, как и фильма Богдан Хмельницкий, требует особенного и тщательного разбора, и в следующих номерах «Искусство кино» уделит этому должное место и внимание. Но уже теперь, после первых просмотров фильма, можно с радостью констатировать, что образ великого летчика нашего времени талантливо воплощен засл. арт. РСФСР В. Белокуровым, особенно во второй, решающей, половине фильма. На редкость живым и сочным получился у засл. арт. РСФСР В. Ванина образ Пал Палыча. Работа артистов М. Геловани и С. Межинского, играющих роли И. В. Сталина и Серго Орджоникидзе, свидетельствует о новых успехах советских актеров, стремящихся разрешить ответственнейшую задачу воссоздания на экране образов вождей советского народа.

Режиссерский почерк М. Калатозова стал увереннее, яснее, отчетливее. Режиссер правильно, в основном, прочел замечательный сценарий и при постановке хорошо учел его емкость. Фильм развертывается в нарастающем темпе и ритме и хотя не все сцены сняты на одинаковом уровне (например, недостаточно выразительна сцена первого объяснения Чкалова с будущей женой в Летнем саду), но многие из них достигают громадной эмоциональности. Хорош общий монтаж фильма, в особенности блестяще сделаны летные сцены. Опыт предыдущего фильма М. Калатозова Мужество пригодился постановщику в большой степени и позволил на основе отличного сценария создать сильную и выразительную картину. Большую помощь режиссеру и всему съемочному коллективу оказали художественный совет студии и ее художественный руководитель Ф. Эрмлер.

... Опыт и уроки двух замечательных биографических фильмов, исторического и современного, ознаменовавших начало нового производственного года советской кинематографии, должны быть полностью учтены. Необходимо тщательно проанализировать не только оба фильма «в целом», но и отдельные их компоненты — режиссерскую, актерскую, операторскую, оформительскую работу и т. д. Но уже сейчас можно уверенно сказать, что один из важнейших жанров советского кино — жанр биографического фильма — достиг новых успехов.

Культура режиссерского творчества

Проф. Л. Кулешов

За последнее время на наш экран вышел ряд высокоидейных, высокохудожественных картин. Но этого мало. Высоким художественно-идеологическим качеством должны отличаться в с е советские картины. Они должны делаться в полном смысле слова мастерски и культурно.

На советском экране не место картинам «низшего сорта». Задача всех кинематографистов добиться максимального повышения качества наших фильмов.

Казалось бы, для советских киноработников — это азбучная истина. Но как слабо усваивается всеми нами эта азбука! Слабый профессиональный уровень и бескультурье, к сожалению, до сих пор являются еще бедой нашего кинопроизводства. Почему-то повелось, что некоторые признанные мастера киноискусства стараются не столько делать хорошие картины, сколько делать то, что у них вообще хорошо выходит, независимо от того, к месту ли оно или нет.

Так поступают люди, когда не понимают «ч т о к ч е м у» и не умеют сделать то, ч т о н а д о.

Есть такой старинный анекдот.

Неграмотная старушка продиктовала писарю письмо к сыну. Диктует адрес: «Город Самара, улица...». Писарь пишет, повторяя вслух: «Город Казань». «Не в Казань, а в Самару», поправляет старушка. «В Самару не буду писать, — отвечает писарь, — в Казань напишу, в Киев, а в Самару не буду...». Почему же не будешь? Сын в Самаре живет, если в Казань послать письмо, не дойдет». Но писарь продолжает настаивать на своем: «В Самару не буду, в Киев буду, в Казань буду, а в Самару не буду!» «Да почему не будешь?» допытывается старушка. «Потому, что у меня буква «К» хорошо выходит...».

До чего полезен всем нам этот забытый анекдот! Разве нет у каждого из нас: у сценаристов, режиссеров, операторов, актеров своего красиво выходящего «К», которое мы стараемся вставить куда угодно, лишь бы продемонстрировать лихие завитушки своего «мастерства». Пусть картина попадет не по нужному адресу, зато «К» будет выведено по всем правилам витиеватого «художественного» чистописания.

Происходит это от нашей недостаточной общей и профессиональной культуры. Делать только то, что надо и делать это очень хорошо — трудно. Показателем недостаточной культуры, на наш взгляд, является нежелание значительной части творческих работников вводить новые передовые методы производства. Мы снимаем еще много плохих картин, снимаем их недопустимо дорого и непозволительно долго.

Казалось бы, что максимальное внимание к сценарию и подготовительному периоду должно быть главной задачей производственников. Но на практике получается иначе: если подготовительный период затягивается, то большей частью по-пустому, а сценарии часто идут в работу незаконченными, недоделанными. Редкий из художественных руководителей студии сможет назвать по-настоящему доделанный сценарий из уже запущенных в производство картин, или по-настоящему глубокоразработанную режиссерскую экспликацию.

Сценарии, как правило, поступают в разработку режиссера недоделанными, неполноценными.

Причины этого кроются:

а) в недостаточных профессиональных знаниях писателей в области кино;

б) в недостаточных профессиональных знаниях части консультантов по сценариям на студиях и в их привычке ограничиваться в работе с автором общими разговорами, «высокими рассуждениями»;

в) в боязни сценарных отделов давать доделывать сюжетные схемы, диалоги и пр. помимо автора специалистам этого дела (без участия их в авторских правах, конечно). Сценарные отделы недостаточно привлекают опытных людей в помощь авторам. Современный сценарий должен отделываться (не делаться, а отделываться) рядом работников, а не только одним автором (в этом нам необходимо позаимствовать опыт Америки);

г) в переоценке своих сценарных способностей режиссерами, полагающими, что в режиссерской разработке, а главное потом на съемках все будет великолепно исправлено за счет хорошо выходящих «К»;

д) в либерализме директоров студий, художественных руководителей и художественных советов, запускающих в производство недоделанные до конца сценарии, а также в недопустимой погоне за «упускаемой погодой», «уходящим сезоном» и т. д.

Большинство наших режиссеров разрабатывают режиссерские сценарии небрежно и невнимательно.

Форма режиссерских сценариев, принятая на студиях, сильно устарела. Звуковая часть картины разрабатывается чрезвычайно приблизительно и примитивно, зарисовки кадров не делаются. Метраж на все кадры обычно ставится преуменьшенным. Серьезных, продуманных экспликаций по вещи и отдельным ее компонентам не представляется. По существу, режиссеру дают ставить картину на веру, как бы покупая у него кота в мешке.

Большинство режиссеров считают применение новых более совершенных сценарных форм режиссерской разработки и экспликации делом позорным, чуть ли не унижающим творческое достоинство, допустимым только для студентов ВГИК. Попытки их применения считаются формалистическими измышлениями или бредом сухих, нетворческих людей.

В лучшем случае, тщательно сделанный режиссерский сценарий и экспликации приветствуются, но... у других, «а мне, моей творческой индивидуальности, это дело не подходит».

Стандартной мотивировкой для запуска картины в производство без подробных режиссерских разработок служит «конец зимы», «конец лета», «начало осени», «период дождей» и другие атмосферные, географические, календарные соображения. Любопытно, что Управление по производству художественных фильмов около двух лет назад заказало ВГИК разработать новые формы режиссерских сценариев. ВГИК быстро выполнил это задание. После чего... все о нем забыли несмотря даже на то, что С и б и р я к и были сделаны на основе этой новой

формы, и опыт работы над картиной показал ее большую производственную целесообразность

Подготовительные периоды также проходят нецелесообразно, время тратится неорганизованно, непродуманно. Хочется, чтобы к своему творческому художественному облику наши режиссеры прибавили бы и немного качеств подлинных деловых людей, здоровой «американской деловитости», о которой говорил товарищ Сталин. Пора, давно пора сдать в архив представление, что художник — обязательно существо неорганизованное, неаккуратное, не точное, что «вдохновение» не может появляться у него в часы, узаконенные кодексом законов о труде. Конечно творческая работа — сложная и особенная, но порядок, точность и ответственность в ней должны быть обязательными. Таков должен быть стиль работы передового советского кинорежиссера.

Нередко «вдохновенные» мастера не знают, что и как будут они делать завтра, с кем из актеров работать, в каком порядке и чем заниматься.

Вряд ли при таком «художественном» отношении к работе долгие сроки подготовительных периодов имеют практический смысл.

Посмотрите любые пробы актеров на очередные картины. Что может лучше продемонстрировать легкомысленное, безответственное отношение к работе, чем эти пробы актеров на нескольких метрах пленки, со случайным текстом, часто со случайным светом, без длительной и серьезной репетиционной работы!

Кстати о предварительных репетициях. Только в последние годы стали немного репетировать, но чрезвычайно мало и чрезвычайно приблизительно. А режиссеры, желающие обязательно репетировать до съемок, вынуждены отказываться от этой необходимейшей работы: сценарий запоздал, пуск в производство запоздал, актеры заняты в театре, а погода уходит, или срочно освободились павильоны, или план студии не выполняется из-за других режиссеров и на репетиции не остается необходимого времени.

Так гибнут благие начинания, так ухудшается качество картин. После «приблизительной» подготовки картины снимают приблизительно; зачастую и группа и даже сам режиссер не знают, что и как будет сниматься. Мизансцены и мизанкадры заранее не разрабатываются, декорации задумываются и строятся без учета мизансцен, а сами съемки необычайно осложняются беспорядком в технологическом процессе (нет света, необходимой осветительной аппаратуры, не та пленка, плохо и несвоевременно выполнены декорации, нет реквизита, неожиданно оказываются плохо сшитыми костюмы, не работает съемочный аппарат, занят актер и т. д. и т. д.).

Беспорядок в технике происходит по ряду причин:

а) режиссер и группа плохо подготовились к съемкам;

б) техническая база фабрики плохо организована и работает недостаточно точно;

в) диспетчеры работают не оперативно, а бюрократически;

г) съемки «захлестываются» одна на другую, потому что не соблюдается производственный план.

Новые комбинированные методы съемок применяются нашими режиссерами большей частью неохотно. Таким съемкам недостаточно доверяют, не продумывают их, не добиваются высокого качества. Если же картина в значительной части делается комбинированными съемками, то время их выполнения совершенно неправильно учитывается — комбинированные съемки требуют тщательной и кропотливой работы, иначе они получаются большей частью недоброкачественными.

Все недостатки съемочного периода не могут компенсироваться доброкачественным монтажом.

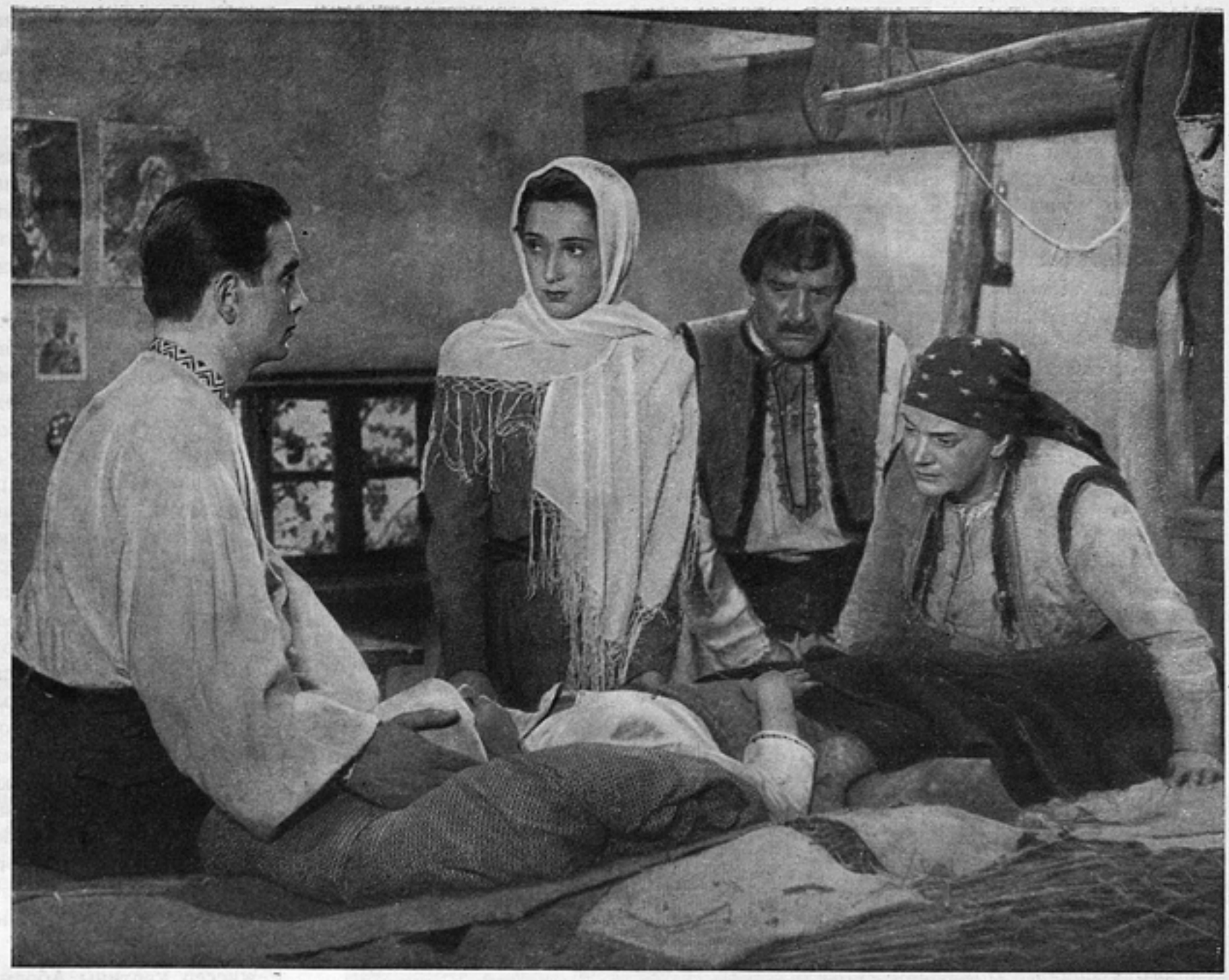
Залог успеха работы над картиной — монтаж параллельно съемкам. На это идет очень мало режиссеров: многие не успевают и снимать и монтировать, а высококвалифицированных монтажеров-помощников не имеют.

Некоторые режиссеры вообще не умеют монтировать — делают это медлительно, жалеют каждый кадр, не думают о драматургии вещи, не учитывают необходимости простого и ясного рассказа; зато всюду, где это возможно, пытаются вставлять завитушки своих излюбленных «К».

Общей бедой режиссерского монтажа является неумение, а часто нежелание сокращать картину, делать ее стройнее и драматургически отчетливее. Режиссеры нещедры в монтаже, как плюшкины дрожат они над каждым сантиметром своего «творчества». Неряшливо ведется во многих случаях и работа по озвучанию картин, в особенности по музыке. Можно назвать немало картин, к которым композиторы писали музыку, не видя материала, не зная режиссерской экспликации, не зная ритма монтажа и действия.

Надо, наконец, повести серьезную борьбу за мастерство и культуру на кинопроизводстве, за новые производственные методы.

Не одна буква «К» должна быть замечательной в нашем творчестве, а все буквы нашего художественного алфавита. У нас есть множество передовых работников, подлинно культурных мастеров. Надо сделать так, чтобы мастерами были все. Эта задача должна быть разрешена художественными руководителями, художественными советами и всеми творческими коллективами студий.



Правдивый документ

Б. Рейх

Несколько крытых соломой хижин— такова украинская деревня бывшей панской Польши. Это обыкновенная деревня, похожая на все остальные. Когда вместе с действующими лицами фильма Ветер с Востока входишь в эти хижины, попадаешь в угрюмые комнаты с низкими давящими потолками, с убогим скарбом, то обитателей этих комнат никогда не застаешь за едой — они либо работают, либо погружены в мучительные, тягостные размышления. Всегда случается что-то неожиданное, опрокидывающее их расчеты, уничтожающее надежды на лучшее будущее.

Например, графиня, владелица замка, там, наверху, решила проложить удобную дорогу к парку. Нужную землю просто отнимают у владельца, то есть, собственно говоря, не просто, а «законным путем»—польский суд санкционирует этот грабеж. Так случилось с Хомой Габрысем, так может случиться со всяким, живущим в крытых соломой хижинах.

Для Габрыся, как и для всякого другого, это означает конец крестьянской «самостоятельности», в которую он верит, хотя ее на самом деле не существует. Это означает начало неудержимого падения со ступени на ступень в полнейшее разорение, в нищету. Так бывает со многими в деревне по тем или иным причинам. Право крестьянина на землю слабо, ненадежно. Зато графское право на ту же землю чрезвычайно прочно и охраняется тщательно.

Обездоленный крестьянин в виде протеста против насилия берет со своего прежнего владения несколько мешков земли. На вопрос графини, почему он это сделал, он отвечает, что любит землю и земля любит его. Крестьянина приговаривают к крупному денежному штрафу. Графиня-благодетельница вносит эти деньги, спасая Габрыся от тюрьмы или немедленной распродажи имущества, и заставляет его отрабатывать свой долг. Теперь она его по-настоящему схватила за горло. Габрысь работает на графиню, но долг все увеличивается. На него нарастают проценты и проценты на проценты. Эта хитроумная механика захватила Хому. Нет никаких надежд на спасение.

«ВЕТЕР С ВОСТОКА»

Сценарий А. Дубровского и М. Кучера. Режиссер А. Роом. Оператор Н. Топчий. Киевская студия. На фото (слева направо): арт. Я. Курило в роли Андрея, арт. Т. Кондракова в роли польской учительницы Ганны, нар. арт. УССР А. Бучма в роли Хомы и В. Висеская в роли жены Хомы

Из деревни в замок ведет прекрасная дорога. Обнесенный оградой парк. Широкие ступени ведут к зданию. Бойницы, башенки, галереи с фигурами рыцарей. Внутри — огромные покои с высокими потолками, на стенах висят ценные картины. Графиня с гордостью показывает молодой учительнице подлинную картину Рафаэля — его автопортрет. По сравнению с убогими, тесными домишками там, в деревне, огромные комнаты кажутся еще более огромными, устрашающими, колоссальными. Взор благоговейно устремляется на чудеса искусства, на творчество великого человеческого духа, но вот вы в ужасе отшатываетесь. Кто владеет этими сокровищами? Кто ежедневно наслаждается ими? Как они приобретены? Ценою нищеты деревни там, внизу, ценою страшных трагедий крестьян.

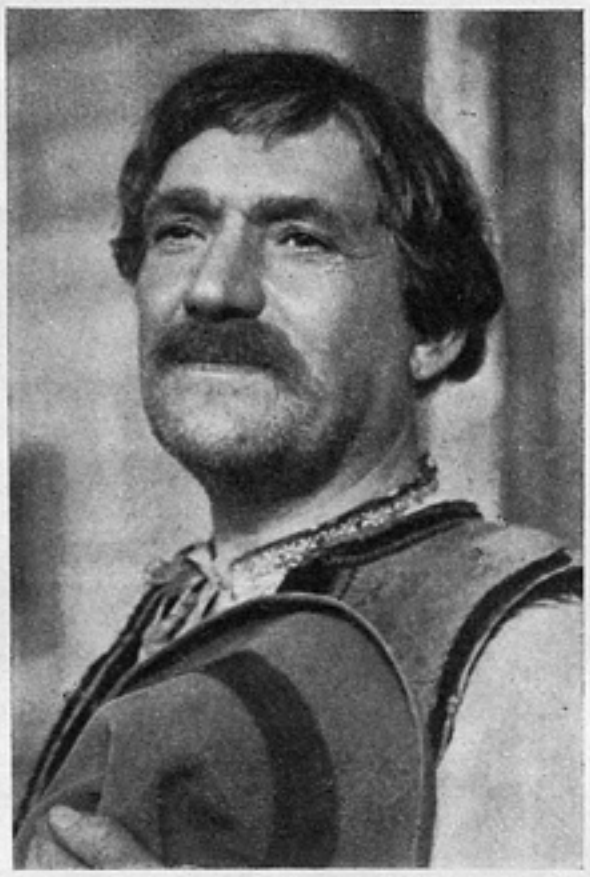
До сих пор жизнь Габрыся шла обычным путем. Медленно громыхала телега его судьбы, основательно его встряхивая. Это вызывало одурение, мешало осознать то «холодное» убийство, которое так хладнокровно над ним совершалось.

Времена стали неспокойные: пахло войной. Нужно на всякий случай мобилизовать свои капиталы. Графиня срочно взыскивает долги. Машина правосудия работает усиленным темпом; она скрипит, пыхтит от рабского усердия. Домашняя утварь бедняков продается с аукциона, но выручка не покрывает всех долгов. Давай корову! Но ее не отдают. На жену Хомы направлены ружья: корова или жизнь. И крестьянка падает, сраженная насмерть. Убит человек, но в обычное время это делается постепенно и поэтому не так заметно, как выстрел, одним ударом пресекающий жизнь украинской крестьянки. Вся деревня идет против замка, против убийц. Но, столкнувшись с войсками, отступает.

Тут поднимается ветер с Востока.

Красная Армия, армия освободителей, приближается. Деревня с нетерпением ждет своих спасителей, ждет часа возмездия угнетателям. В замке, сломя голову, готовятся к бегству. Но, полные бессильной злобы, все же находят время измыслить и привести в исполнение акт мести. Польские всадники нападают на деревню, поджигают хижины — пусть погибнут люди, животные, вещи, лишь бы от местечка ничего не осталось. План не удается — Габрысь ловит беглецов, бойцы Красной Армии тушат пожар.

Так, в общих чертах развивается действие фильма, в центре которого поставлена судьба Габрыся. Сюда вплетается бегло набросанная история молодой девушки, обманутой в своих надеждах на счастье. Марыся — прислуга. Ее хозяин—поляк—полон презрения к украинской крестьянке. «Какая бестолковая девушка»,—говорит он. И все же эта «бестолковая девушка» любознательна, обладает приятным голосом и любит чистой любовью молодого парня, который не может жениться на ней, на бедной невесте.



«ВЕТЕР С ВОСТОКА»

Сценарий А. Дубровского и М. Кучера. Режиссер А. Роом. Оператор Н. Топчий. Киевская студия. На фото: нар. арт. УССР А. Бучма в роли Хомы

В фильме Ветер с Востока обнищание Габрыся и счастливый переворот в его жизни показаны двояко. Мы видим это глазами зрителя и глазами учительницы Ганны. Она приехала из города, полная предрассудков своего класса. Религиозно воспитанная, далекая от настоящей жизни девушка впервые сталкивается с неприкрытой правдой деревенской жизни. Ганна — честная натура и не отрекается от истины. Она сначала удивлена, затем сбита с толку, испугана, потрясена и внезапно оказывается на распутьи, где приходится уклониться от дороги, по которой идут ее прежние друзья. На почве этих психологических переживаний возникает ее чувство к революционеру-агитатору Андрею.

Трагедия западно-украинской деревни, спасенной вступлением Красной Армии от неминуемой гибели, очень сдержанно рассказана сценаристами А. Дубровским и М. Кучером. Они выбирают рядовые эпизоды из жизни буржуазного общества, избегая даже вопиющих фактов, которыми эта жизнь изобилует. В их рассказе чувствуется хорошее знание материала. Они рассказывают правду, стремясь к наибольшей полноте изображения. Поэтому они останавливаются на деталях, не имеющих непосредственного отношения к действию. Например, отсутствие врачебной помощи: поблизости от деревни нет ни врача, ни аптеки; когда бедняк заболевает, его организму приходится самостоятельно бороться с болезнью. Школа тоже показана подробнее, чем этого требует развертывание сюжета. Мы видим полонизацию школы, слабую посещаемость уроков — с одной стороны, дети летом нужны как рабочая сила, с другой стороны, родители выражают свой протест польской школе. Мы видим, наконец, как подозрительно польская полиция следит за школой. Все это, конечно, пополняет наши сведения о жизни украинской деревни под польским владычеством, но зато ограничивает художественную свободу изображения. Ряд мотивов только намечен, но не разработан, и даже расчленение основного действия проведено недостаточно четко.

Режиссер картины Абрам Роом точно придерживается сценария, его стиля, стремится к тщательной проработке психологического содержания каждого отдельного эпизода. За немногочисленными исключениями (жених Марыси, отец Андрея) каждое действующее лицо очерчено. Значительнее всех А. Бучма в роли Габрыся. У него коренастая, приземистая фигура, мужицкое лицо, которое не легко забывается. Это живое лицо, на котором ясно и непринужденно отражаются все чувства и впечатления.

С. Стадникивна в роли Марыси подкупает своей естественностью, непринужденностью исполнения. В немногих сценах, отведенных жене Хомы (В. Висеская), видна ее мягкая, материнская доброта.

Ганна несет в сценарии функции резонера, но кроме того имеет и свою собственную историю. Образ учительницы праздиво передан Т. Кондраковой. Хорошо, что артистка играет сдержанно, без чрезмерной страстности и экзальтированности. Все, что Ганна делает, она делает по твердому убеждению, из сознания долга.

Замок представлен тремя фигурами. Управляющий (Р. Плятт)—верное оружие в руках власть имущих. Он оди-

наково старательно прислуживает хозяйке и хватает за горло жертвы помещичьей кабалы. Офицер Стефан (С. Мартинсон) в изображении четко работающего артиста решен как садист-кровопийца. Заметнее обрисована графиня Янина. Она—противник, с которым приходится считаться. Она знает, к чему стремится, сознательно и решительно отстаивает свои интересы. Голос, жест, походка—все в изображении О. Жизневой согласуется с ее характером. Даже в парке, за мольбертом, ее улыбающееся лицо сохраняет выражение алчности.

А. Роом известен по своим прежним картинам, в которых он по страстности и выразительности изображения временами доходил до чрезмерных преувеличений. Он виртуозно пользовался своим умением обыгрывать вещи. В этой постановке он стремится к художественной простоте, к тактичному самоограничению, стойко удерживается от соблазна подчеркнуть какой-либо драматический момент сильнее, чем это сделано в сценарии.

Только несколько эпизодов смягчают порой даже чрезмерную сдержанность режиссерской работы, внося лирические нотки в повествование. Отдельные кадры природы. Воскресные гулянья в деревне. Трогательные песни с их прекрасными мелодиями. Народные пляски, полные ловкости, силы, юмора.

А. Роом избрал для этой постановки сухую, почти документальную манеру, в общем гармонирующую с сценарием.

Хотя фильм производит впечатление, трогает, все же, по нашему мнению, сдержанность, доходящую до сухости, не следовало возводить в принцип. Мы уверены, что при более драматической подаче материала фильм захватывал бы значительно больше. Задача искусства — показать, посредством необычной, полностью развитой, замкнутой в себе индивидуальной истории, как живут люди, что они чувствуют—вытекает из тысячелетиями вырабатываемого и испытываемого художественного опыта. Пусть при этом картина получится не совершенной в своих деталях — она все же убедительнее покажет правду жизни, чем самый точный документ.

Что может быть типичнее для капиталистического общества, чем обнищание деревни? Что может быть характернее для крестьянина, чем его упорные, отчаянные усилия избежать нищеты? Он неутомимо трудится, строит всевозможные планы, чтобы перехитрить судьбу, продолжает надеяться. Первое—обнищание—более или менее обобщенно показано в фильме. Второе — сопротивление — показано только в отдельных разбросанных деталях, характеризующих несокрушимую жизнерадостность Габрыся и нелегальную работу Андрея.

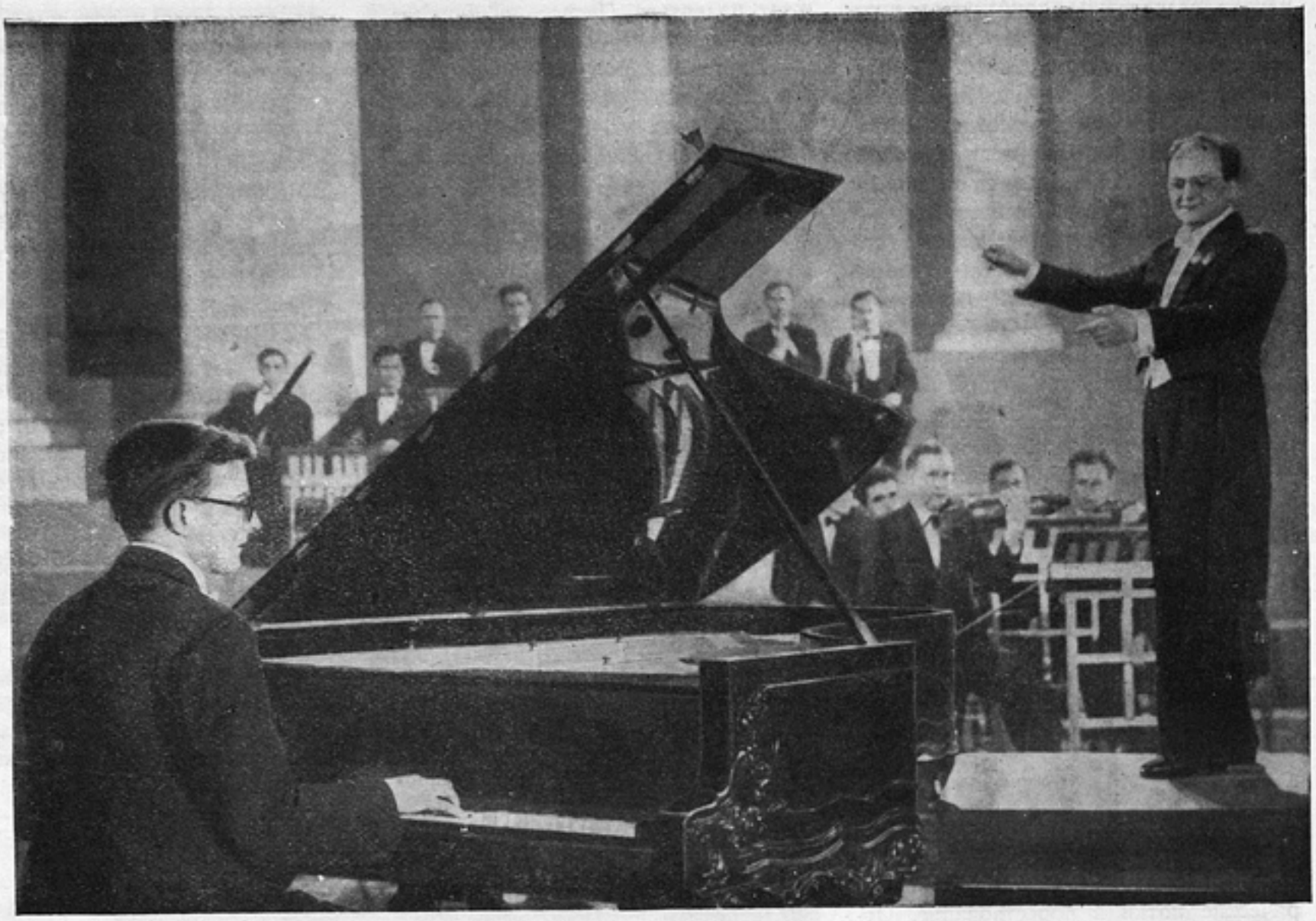
Роом, стремясь быть предельно объективным, старался избегать всяких внешних выражений отношения к событиям. Это соображение режиссера в первую очередь определило стиль актерской игры. Мы же считаем, что эмоциональное участие сценариста и режиссера придает художественному произведению особую прелесть. В образе Ганны принцип внутренней объективности оправдан — ведь в фильме личность Ганны формируется под влиянием внешних событий. Но внешне более страстный Габрысь усилил бы впечатление, производимое его личностью и его жизненной драмой. Убедительным примером нашей точки зрения является сцена, когда Габрысь в сильном душевном волнении погоняет лошадей, чтобы догнать беглецов.

Можно принять во внимание еще одну сторону режиссерской задачи. Мученьям украинских крестьян пришел конец, они навсегда отошли в прошлое. Поэтому уместно рассказывать об этом спокойно. Эта точка зрения оправдывает подавление всякого внешнего проявления страстности. Но мы считаем, что рассказ о прошлом, с которым покончено, которое никогда не вернется, только выиграл бы, если были бы отброшены излишние детали.

Таковы впечатления, соображения, пожелания, вызванные фильмом Ветер с Востока.

«ВЕТЕР С ВОСТОКА»

Сценарий А. Дубровского и М. Кучера. Режиссер А. Роом. Оператор Н. Топчий. Киевская студия. На фото (в центре): арт. О. Жизнева в роли графини, слева — арт. Р. Плятт в роли управляющего



Фильмы-концерты

Р. Юренев

Идея фильмов-концертов принадлежит зрителю. Года три назад на страницах «Искусства кино» Алексей Стаханов поместил письмо к советским кинематографистам с просьбой создать фильм, где было бы заснято творчество мастеров советской сцены, эстрады, арены. Мысль о расширении рамок эстрадного театра, об ознакомлении зрителя самых отдаленных уголков нашей родины с лучшими образцами столичного искусства оказалась плодотворной, своевременной и органичной.

Эстрада на экране «звучит» прекрасно. Многие фильмы, даже еще немые, имели успех благодаря эстрадным номерам, вмонтированным по ходу действия в их драматическую ткань. С развитием звукового кино количество, размер и значение таких вводных эпизодов сильно выросло. На Западе введение в фильм короткого ревю стало почти таким же обязательным приемом, как наличие песенки-«шлагера». Наконец, появился жанр фильма-ревю, незамысловатый сюжет которого служил канвой для показа мастерства известного певца (фильмы с Тито Скиппа, Джильи и др.) или танцора (бесконечное количество лент с «королем чечетки» Фредом Астером). Музыкальная история Ивановского и Раппопорта по форме близка к таким фильмам.

Сюжеты кинохроники, посвященные мастерам искусства, всегда пользовались большим вниманием и вызвали появление специального киножурнала Советское искусство.

Итак, создание фильмов-концертов было подготовлено и требованиями зрителя и всем, как говорится, ходом развития искусства кино.

Первый фильм-концерт был начат постановкой в Ленинграде режиссером С. Тимошенко еще в 1939 году. Через несколько месяцев на той же студии режиссер М. Шапиро начал снимать второй концерт. Однако судьба этих лент не была счастливой. Второй концерт так и не вышел на экраны и лишь частями показан в журналах хроники и в картине Г. Миримова Чайковский. Первый концерт появился с большим запозданием и в неудачном монтаже, изменившем замысел постановщика.

Перед режиссером, создающим фильм-концерт, кроме задачи подбора номеров (что может сделать, а на театре и делает культурный администратор) и задачи внятно и эффектно заснять исполнителей на пленку (что может сделать, а на хронике и делает культурный оператор) стоят и иные, более серьезные, интересные и принципиальные задачи.

Опыт эстрады и особенно опыт художественного радиовещания показал, что успешен, доступен и интересен принцип тематической ор-

---

«КОНЦЕРТ ВАЛЬС»

Режиссеры М. Дубсон и И. Трауберг. Операторы М. Гиндин и Л. Косматов. Мосфильм. На фото: композитор Д. Шостакович и дирижер засл. деят. иск. А. Мелик-Пашаев

ганизации концертных номеров. Этот принцип позволяет придать программе стройность и гармоничность, а также усилить познавательную ценность концерта. Каждый радиослушатель, а следовательно, каждый советский гражданин, знает, какое огромное культурно-просветительное значение имеют тематические музыкальные передачи. Диапазон их неограничен.

Концерты, посвященные историческим событиям и деятельности великих людей, музыкальным формам и инструментам, отдельным авторам и исполнителям (с комментарием или без него) кроме стройности и доходчивости несут в себе большую дозу того, что всегда ищет каждый из нас — знания.

Фильм-концерт должен быть концертом тематически организованным. Но спокойно снимать эстрадные номера так, как они выглядят на сцене,— значит, лишать кино всех его достижений и преимуществ. Фильм-концерт должен использовать все возможности кино.

☆

Первый Концерт на экране режиссера С. Тимошенко до испортившей его переделки являлся попыткой (правда, очень робкой) связать воедино и кинематографически организовать материал. Номера концерта тематически не были объединены. Их связывал только конферанс.

Гремят аплодисменты. Народный артист РСФСР Н. Черкасов выходит после спектакля на приветствия публики. В артистической его ждет письмо с предложением взять на себя конферанс к киноконцерту. Непривычное предложение заставляет Черкасова задуматься. Он не знает, кого ему пригласить. Перед ним журнал с портретом народного артиста СССР И. М. Москвина. Портрет оживает и Иван Михайлович говорит, что сыграет чеховского злоумышленника. Оживает и фотография на стене, изображающая старый эстрадный номер «Пат, Паташон и Чарли Чаплин», — его когда-то исполняли Н. Черкасов, Б. Чирков и А. Березов. Далее Черкасов прибегает к помощи друзей. И. Д. Папанин хочет послушать Зощенко, и по льдинам спешит к папанинскому лагерю заслуженный артист РСФСР В. Я. Хенкин. Потом страшные львы Бориса Эдера, рыча, сами объявляли свой номер, а имя Утесова выписывал по небу самолет. Для первого начинания все это было неплохо, изобретательно.

Еще интереснее первые попытки преподнести эстрадные номера чисто кинематографическими выразительными средствами.

«Злоумышленник» Чехова был не прочитан, а сыгран Москвиным. Обе роли — и следователя и злополучного рыболова — исполнял Москвин в костюмах и гримах. Старое «кино-чудо», потрясавшее зрителя еще когда Дуглас Фербенкс здоровался сам с собой или Вернер Краус видел себя во сне, использовано для демонстрации изумительного мастерства актера, изобразившего двух предельно различных людей... в одном кадре.

Леонид Утесов пел старинную матросскую песню и настоящие волны «бежали от руля за кормой», пел белорусскую застольную и среди садов, отягченных плодами, улыбались молодые матери, к которым «случайно прибыла двойня». Никто не осудил ни молодых матерей, ни режиссера, раздвинувшего рамки сцены и вынесшего концертный номер на просторы волнующегося моря и в плодоносный осенний сад.

К сожалению, много интересного материала в фильм не вошло, взамен его вставлены чрезмерно многочисленные танцовальные номера в исполнении ансамбля под руководством И. Моисеева. Фильм вышел на экраны с сумбурной композицией, надоедливым преобладанием балета и почти не отличался от обычного эстрадного концерта.

☆

Успешен и поучителен опыт молодого режиссера Г. Миримова, поставившего фильм Чайковский. (Мы писали о нем подробнее в № 6 нашего журнала за прошлый год.) Эта лента не является в полной мере концертом. Она посвящена жизни и творчеству гениального русского композитора. Но подбор музыкальных номеров, их исполнение и кинематографическое решение большинства из них могут служить примером хорошего тематического концерта, доставляющего эстетическое наслаждение и обогащающего зрителя.

Нужно и здесь отметить, что сопровождение романса «Благословляю вас, леса» прекрасными русскими пейзажами или введение в сцену из «Пиковой дамы» кадров вьюги в ночном Петербурге, грозного фальконетовского Петра сильно увеличили воздействие и доходчивость замечательных популярных творений П. И. Чайковского.

☆

Совсем недавно вышел первый стереоскопический фильм-концерт. Перед режиссером А. Андриевским стояли, в первую очередь, специфические задачи — показать зрителю неоценимые возможности стереоскопии.

В трактовке большинства номеров Андриевский отказался от традицион-

---

«КОНЦЕРТ ВАЛЬС»

Режиссеры М. Дубсон и И. Трауберг. Операторы М. Гиндин и Л. Косматов. Мосфильм. На фото: засл. арт. РСФСР А. Месерер исполняет танец с лентой из балета «Красный мак»

«КОНЦЕРТ-ВАЛЬС»

Режиссеры М. Дубсон и И. Трауберг. Операторы М. Гиндин и Л. Косматов. Мосфильм. На фото: проф. Д. Ойстрах

ного театрального оформления. И если Вл. Яхонтов мог читать заключительный отрывок из «Хорошо» Маяковского не обязательно на берегу моря (к тому же, частично, спиной к публике), то выступление Я. Флиера нашло новое кинематографическое выражение.

Бурные пассажи h-mol'ного этюда Листа зрительно дополнены картиной набегающих волн. Вальс «Весенние голоса» Штрауса исполняется певицей в цветущем саду среди распускающихся под ярким южным солнцем цветов.

В восприятии зрителя сочетаются звуковые и зрительные элементы номеров, весенние розы подчеркивают жизнерадостный колорит штраусовского вальса, а волны — драматизм этюда Листа.

✲

Концерт вальс М. Дубсона и И. Трауберга обладает тематическим стержнем. Вальсы разных эпох, композиторов, исполнение на разных инструментах, разными ансамблями и солистами, вальсы в оркестре, в пении, в балете, в художественной литературе.

Но если решено объединить все номера концерта единой темой — вальсом, то возникает вопрос, почему режиссеры не попытались развернуть свою тему в какой-либо последовательности, по какому-либо принципу. Подбор вальсов в фильме совершенно произволен. Чайковский следует за Шостаковичем, Крейслер за Мошковским и т. д. Допустим, что историко-музыкальная стройность и последовательность не входили в расчеты режиссеров (да это и не так важно).

Какой же стилистический прием выбрали авторы для композиционного объединения номеров? Приемом этим является одна декорация для всех номеров, снятая с различных точек.

Казалось бы, кино в первую очередь рушит это условие театральной эстрады. Стараются бороться с однообразием оформления и авторы фильма, показывая декорацию с различных точек зрения, с разных сторон на манер театральной вертушки. Но... зачем было ставить себе препятствие, чтобы потом стремиться к его преодолению? Следует всячески приветствовать стремление авторов Концерта вальса к простоте и компактности оформления, однако в художественном отношении оно не оправдалось.

В некоторых случаях исполнение номера настоятельно требовало натурных съемок. Вальс «Качели», превосходно исполненный народным артистом СССР И. С. Козловским, зазвучал бы несравненно лучше среди зеленых деревьев у качелей, а не на условной лестнице с колоннами странной формы. «Голубой Дунай» без волн, без весело бегущей воды теряет свою жизнерадостность. Ляля Черная поет старинные вальсы, сидя на каком-то угрюмом сооружении, «конструктивистского» стиля, мало гармонирующем с музыкальной природой цыганских романсов.

В некоторых случаях режиссеры шли по наиболее легкому и простому пути.

Так, безо всякой изобретательности, сняты Давид Ойстрах и И. С. Козловский, исполняющий «Средь шумного бала». Ничего плохого в этом нет. Там, где номер, интересный сам по себе, не требует никаких режиссерских находок, — там простота закономерна и оправдана.

В фильме есть номера, снятые прекрасно, со вкусом и изобретательностью. Эффектно преподнесен симфонический оркестр, исполняющий вальс «Златые горы» Шостаковича под управлением А. Мелик-Пашаева. Выделение тех или иных инструментов продиктовано их партиями в оркестре, монтаж подчинен ритму вальса, очень хороши планы солирующего на фортепьяно композитора на фоне проплывающих саксофонов и валторнистов.

Применение ирпроекции очень оживило изобразительную трактовку оркестра.

Веселая выдумка чувствуется в эпизоде джаза Эдди Рознера. По зову трубы появляются группы музыкантов; хорошо поставлен танец перед зеркалом. Жаль только, что джаз играет попури, куда входят не только вальсы, а и блюз, и танго, и румба. Этим несколько нарушается принцип музыкального единства концерта.

✲

Наиболее удачным номером в концерте является танец О. Лепешинской и П. Гусева. Кроме замечательного мастерства, обаяния и непосредственности балерины, в этом номере привлекает прекрасная работа оператора, неожиданные и эффектные ракурсы, уверенная четкость монтажа. Простые белые костюмы исполнителей, да и сам стиль танца — чрезвычайно лиричный и простой — дисгармонируют, однако, с той же мрачной, пустынной, холодной декорацией.

Большинство номеров Концерта вальса — демонстрация большого мастерства актеров-исполнителей. Любой зритель любого уголка нашей страны с радостью посмотрит Семенову и Лепешинскую, послушает Ойстраха, Тарасову, симфонический оркестр и первоклассный джаз. С этой точки зрения Концерт вальс — безусловно полезный и интересный фильм. Однако принципиально нового для развития нового жанра—фильма-концерта — он почти не вносит. Вкус режиссеров, мастерство операторов М. Гиндина и Л. Косматова очевидны, но все же нам кажется, что от режиссеров М. Дубсона и И. Трауберга и операторов М. Гиндина и Л. Косматова мы вправе были ждать большего.

Неоспоримое и очень существенное достоинство Концерта вальса — превосходно записанный звук. Музыкальные фильмы получают у нас все большее распространение. Запись звука приобретает решающее значение. Достаточно сравнить звук в американских картинах Сто мужчин и одна девушка или Большой вальс с нашими музыкальными

фильмами, чтобы увидеть наше отставание в технике звукозаписи.

Работа звукооператора В. Попова доказывает, что мы можем при должном внимании к этому важному участку работы над фильмом записывать звук не хуже, чем это делают американцы.

☆

Фильмы-концерты — новый и полноправный жанр в киноискусстве. Значение фильмов-концертов, знакомящих многомиллионного зрителя нашей необъятной страны с лучшими образцами сценического и эстрадного искусства, исключительно велико. Досадно, что до сих пор этому новому жанру оказывалось мало внимания. Не было достаточно квалифицированной критики, руководство студий относилось к фильмам-концертам как к второстепенным «единицам», не требующим ни особого внимания, ни большого умения, ни затрат.

Успех у зрителя говорит другое. Нужно увеличить выпуск фильмов-концертов, нужно больше думать о тех возможностях, которые открывает кинематограф перед мастерами смежных искусств.

«КОНЦЕРТ ВАЛЬС»
Режиссеры М. Дубсон и И. Трауберг. Операторы М. Гиндин и Л. Косматов. Мосфильм. На фото: арт. О. Лепешинская и арт. П. Гусев

«КОНЦЕРТ ВАЛЬС»
Режиссеры М. Дубсон и И. Трауберг. Операторы М. Гиндин и Л. Косматов. Мосфильм. На фото (в центре): нар. арт. СССР И. Козловский

Цвет и смысл

„Майская ночь"

К. Пиотровский

Выбор романтических повестей раннего Гоголя для экранизации в цветном кино сам по себе естественен. Яркие и радостные краски «первых поэтических грез Гоголя», как называл эти повести Белинский, требуют, казалось бы, для своей передачи на экране пестрой цветной палитры.

Скорее всего эти особенности гоголевского материала и явились первой причиной, которая привлекла наших, еще малочисленных, работников цветного кино к произведениям Гоголя.

Чрезмерное увлечение одними только техническими возможностями цветного кино (в первую очередь двухцветки) без соответствующего внимания к остальным компонентам создаваемого художественного произведения привело к пестроте и другим отрицательным результатам: цветные фильмы являются не столько художественными, сколько цветными,—возможности цветного кино больше показаны, чем творчески использованы. Однако критика, говоря о первых советских цветных картинах, была тогда снисходительна: увлечение цветистостью, колористическая пестрота, мол, понятны и простительны.

Но то, что можно было делать три года назад, нельзя уже повторять теперь. Каждую новую цветную ленту мы рассматриваем как новый шаг в завоевании цвета для кино, вернее овладении цветом. Повторить в 1941 году Сорочинскую ярмарку было бы, казалось, просто немыслимо. За протекшие годы был поставлен вопрос об использовании цвета как элемента драматургии, об овладении цветом как новым выразительным средством.

Что дает нашей кинематографии третья по счету цветная игровая лента?

Новый фильм внешне старается не походить на предыдущие. Постановщик-сценарист Н. Садкович, повидимому, задался целью исправить некоторые ошибки Сорочинской ярмарки.

Самим выбором сюжета он ограничил цветовую гамму ленты, включив с самого начала в творческий замысел определенный ночной колорит.

Обратимся прежде всего к содержанию фильма и повести. Постановщики фильма Сорочинская ярмарка пытались переделать гоголевскую повесть, кое-что упростить, вставить дополнения и разъяснения, найти каждому явлению фантастики натуралистические мотивировки и т. д. Фильм Майская ночь целиком выдержан в пределах фактов повести Гоголя.

Материал повести сам по себе достаточно динамичен, почти драматичен. Характеристика Головы, например, хотя и передана от автора, но отдельные штрихи ее можно было непосредственно использовать. Так получился в начале фильма достаточно интересный проход Головы по селу. В сцепление событий внесены некоторые изменения. В повести Левко сам натыкается на неожиданного соперника — своего отца, в фильме его подзывают товарищи. Пьяного казака, ищущего свою хату, направили к хате Головы не девушки, как у Гоголя, а начавшие свои ночные проделки парубки. В фильме сокращена роль винокура, гостя Головы. Характеристики действующих лиц в основном не изменены — автор хотел поставить фильм «по Гоголю».

Повесть Гоголя развивается в двух планах: реальном и романтическом, сказочном.

Фильм неплохо передает сатирический образ Головы (арт. С. Шкурат) и простодушного, пьяно-болтливого казака Каленыка.

Хуже обстоит с образом свояченицы, которую играет нар. арт. УССР Н. М. Ужвий. Материал роли не дает возможности талантливой артистке развернуть свое дарование, и новая ее работа ничем не обогатила ни исполнительницу, ни зрителя.

Курьезный мир смешных, неуклюжих, глупых, но не отталкивающих персонажей в основном передан большинством актеров. Чрезмерная условность красок почти не разрушает реальности этого мира, хотя навязчивый, коричнево-красный или сине-фиолетовый цвет физиономий постоянно заставляет зрителя делать поправки... но эти эпизоды не основные в фильме.

Постановщиков привлекали серебристо-туманные краски другого мира — романтического. А здесь-то и начались ошибки.

Свидание Левко с Ганной сделано просто, спокойно, по-свадебному цветисто и... растянуто. Но если эта сцена родственна характеру Левко, то она никак не вяжется с Ганной Гоголя, девушкой, «обвитой сумерками», задумчивой, романтической, по-своему пытливой, стоящей выше Левко. Такой Ганны в фильме нет, она отсутствует. Беспомощно-голубоглазая девушка, не думающая, а только пугающаяся и позирующая — это не Ганна. Артистка В. Ивашева совсем не передает внутреннего содержания образа; детски застывшее выражение ее лица, на котором построена в Майской ночи вся ее игра, известно зрителям по предыдущим картинам. Пред нами — повторение Параси из Сорочинской ярмарки. Виноват в этом, правда, и сценарий, упрощения, которые сделал автор фильма в этом месте. И сделал это не спроста.

«Майская ночь» — произведение, в котором особенно сильно сказалось увлечение Гоголя немецким романтизмом. Записка, оказавшаяся в руках Левко после его пробуждения, соединяет у Гоголя два мира — романтический и реальный: может быть записку подбросили, а может быть...

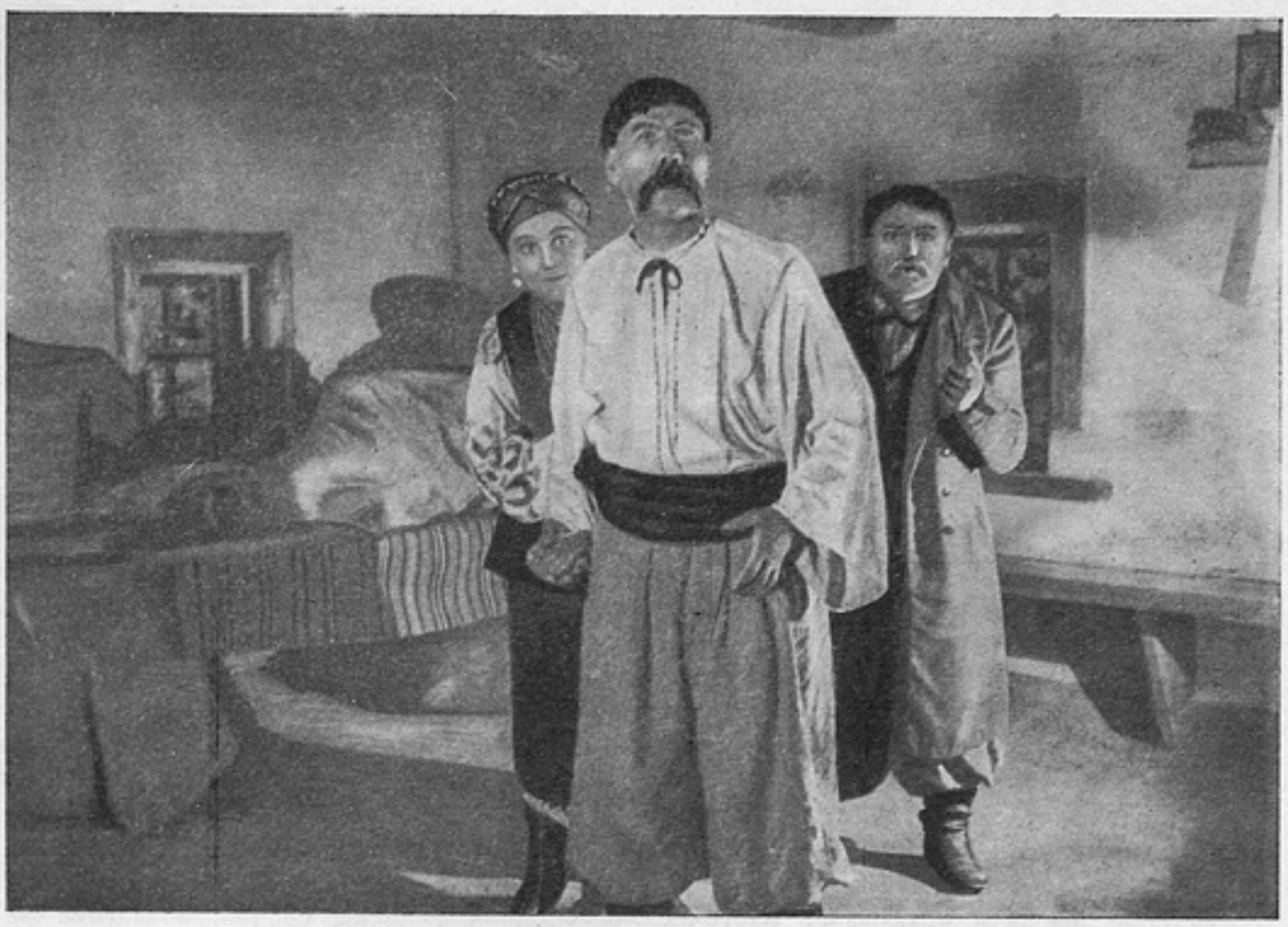
Автор картины не понял, что, отбрасывая в сторону подлинный образ Ганны и отходя от романтического тона Гоголя, он лишает произведение связей и предпосылок: ни рассказ Левко об утопленнице, ни его сон, ни тем более записка, решающая участь Левко и Ганны, не связаны с основным ходом событий, не мотивированы ими.

В фильме исчез внутренний ход повести, ее особый творческий смысл, по-своему закономерно связывающий реальность действия и условность романтической фантастики, рожденной народным фольклором.

Таким образом, инсценировка, направленная к передаче всех фактов, образов, а следовательно, и общего содержания повести Гоголя, внутренне не совпадает со своим оригиналом; у зрителя остается поэтому впечатление внешней и пассивной иллюстративности, потери ритма, растянутости.

«МАЙСКАЯ НОЧЬ»

Сценарий и постановка Н. Садковича. Операторы Н. Кульчицкий и Г. Клебанов. Киевская студия.



На фото: нар. арт. УССР Н. Ужвий в роли свояченицы, засл. арт. РСФСР С. Шкурат в роли Головы и засл. арт. УССР Г. Долгов в роли писаря.

Постановщик-сценарист не понял, не почувствовал повести Гоголя. В Майской ночи есть несколько удачных кадров с глубоким черным пейзажем, синеватым отливом воды, туманом, мутными видениями (цветооператоры Н. Кульчицкий и Г. Клебанов). Однако в основном пейзаж фильма нам кажется неудачным. Прежде всего он не имеет ничего общего ни с Гоголем, ни с Украиной.

«О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее: с середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете». «Как очарованное, дремлет на возвышении село. Еще белее, еще лучше блестят при месяце толпы хат; еще ослепительнее вырезываются из мрака низкие их стены».

Лунный свет, необъятное небо, низкие хаты с белыми стенами... Этого, к сожалению, мало в картине.

Но с другой стороны, техническое несовершенство цвета в Майской ночи сказалось меньше, чем в Сорочинской ярмарке. Тут мы встретили больше частных удач, кусков, где цветовые эффекты не выпирали, где цвет был ближе к действительности, к нашему восприятию.

✲

Приходится констатировать недостаточно утешительные итоги.

Ограничив себя определенной тональностью, постановщик Майской ночи достиг некоторых результатов в области освоения цвета как художественного выразительного средства. Но тональность фильма не связана с содержанием повести, а искусственно ограничена колоритом ночных сцен. Поверхностность в работе, отсутствие мысли, сильнее всего видны в трюке, которым заканчивается картина: утром, продолжая разыскивать свою хату, по дороге идет пьяный Каленык; вдруг он исчезает — размывается неведомо для какого эксперимента авторов.

Майская ночь — только начало действительной борьбы за качество цвета как выразительного средства в художественном фильме, не совсем успешное из-за выдуманного ограничения цветовой гаммы, не связанного с содержанием.

Операторская работа в фильме „Суворов“

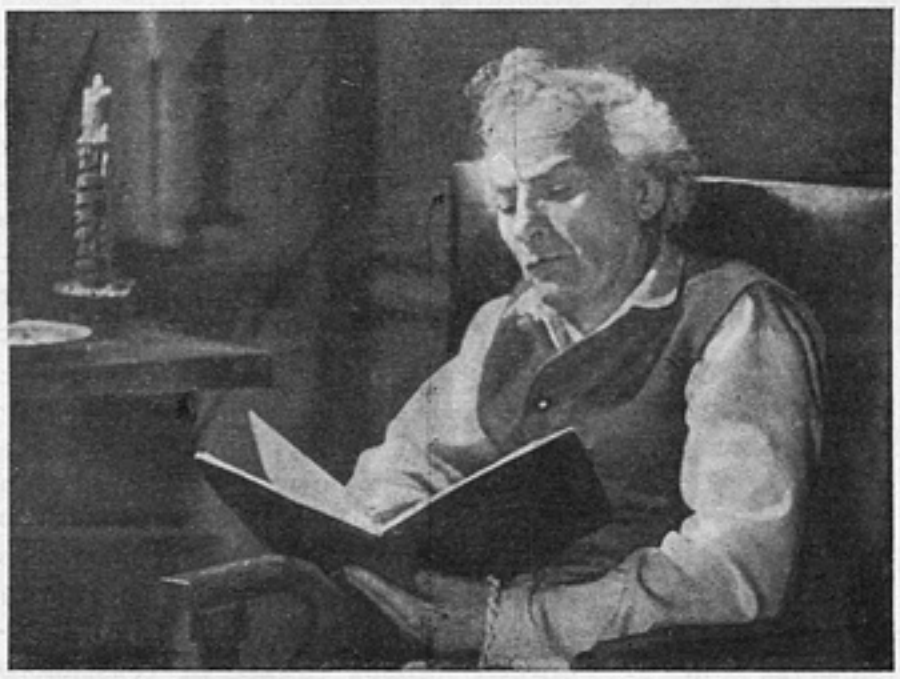
М. Ошурков,
Е. Лисовская

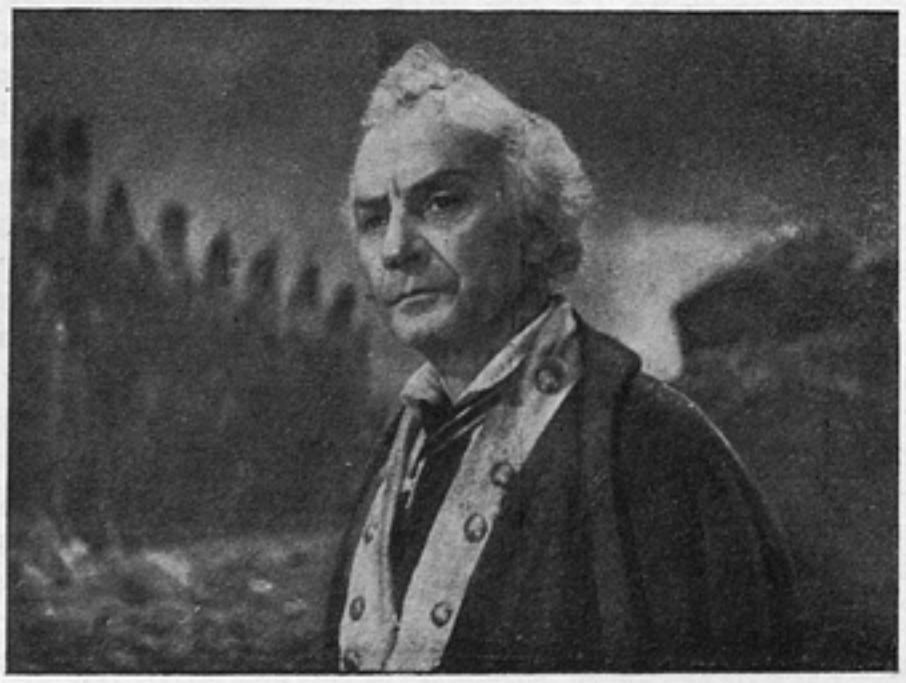
«Правда требует простоты, ложь — сложности».
(М. Горький)

Работа в историческом жанре трудна. Прежде всего от художника требуется максимально точное воспроизведение исторической правды, верная передача исторических образов и фактов.

Для этого художник должен тщательно изучить документы прошлого, памятники старины, глубоко проникнуться духом изображаемой эпохи.

История искусств показывает многочисленные примеры плохого или недостаточного изучения темы художником. Часто в погоне за живописным эффектом художник иногда изображает только... «костюмерию», с тщательностью археолога выписывая детали материальной культуры прошлого.





Изображая исторические факты, художник должен помнить замечание М. Горького, что «факт еще не вся правда, он — только сырье, из которого следует выплавить, извлечь настоящую правду искусства».

Слова Горького хорошо подтверждаются изобразительным построением фильма Суворов.

☆

Изучая старую живопись, мы находим лишь несколько незначительных по художественным качествам портретов А. В. Суворова. Современные ему художники изображали его или в виде «чудака» (портрет работы худ. К. де-Местр) или в виде безликого манекена в парадной форме, парике, при орденах, в строгой закостенелой позе. Строгая павловская регламентация, которой подверглись все российские порядки, вплоть до женских костюмов, причесок и пряжек на башмаках, нашла свое отражение и в портретной живописи того времени.

Изображение великого полководца было особенно распространено на дешевых табакерках «с расчетом на средних покупателей: военных в невысоких чинах, чиновников, купцов; появление же этой табакерки в продаже, однако, показывает, что Суворов начинает делаться любимым народным героем...»

Широкое распространение нашел себе в дальнейшем портрет Суворова, рисованный пастелью и приписываемый известному художнику Шмидту. С этого портрета сделано множество репродукций. Портрет «типа Шмидта» окончательно утверждается в этих воспроизведениях, начиная с крупных гравюр Фролова, Уткина, Шредера, Валькера вплоть до миниатюр.

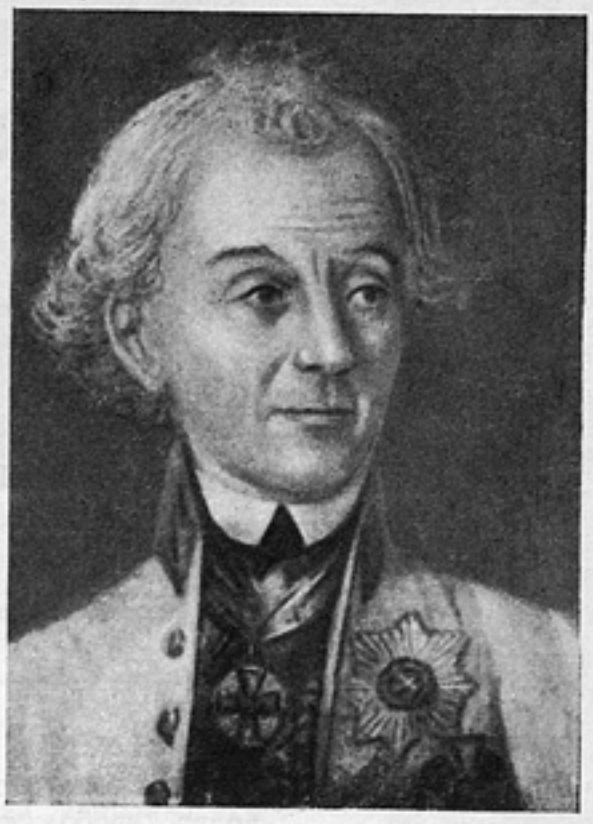
Любопытна история этого портрета. Известно, что Суворов уклонялся от позирования художникам. Однажды курфюрст саксонский заказал художнику Шмидту портрет Суворова, который предназначался для украшения Дрезденского музея. Когда художник вошел к Суворову, тот обнял его, а затем, отойдя, сказал по-немецки: «Ваша кисть изобразит черты моего лица, они видны, но мои внутренние человеческие свойства скрыты», «Я был мал, я был велик!» Как прав был Суворов! Ни одному художнику не удалось написать подлинного народного героя, пылкого, мужественного, великого полководца.

Сравнивая портрет кисти Шмидта с портретами других художников, легко увидеть, что в портрете Суворова художник отошел от общепринятых «норм» изображения и написал его без всяких прикрас, без фальши, в обычном виде. В выражении глаз, складке на лбу, легкой полуулыбке заметно стремление художника передать сходство с оригиналом во всем его величии и простоте. Авторы фильма Суворов воспользовались портретом художника Шмидта как основным документом, дающим представление о внешности Суворова.

Перед творческим коллективом фильма была поставлена серьезная задача — воспроизвести на экране из богатого героическими образами прошлого нашей родины биографию мужественного и отважного народного героя, великого русского полководца Суворова.

«СУВОРОВ»

Оператор засл. деят. иск. А. Головня и Т. Лобова. Режиссеры засл. деят. иск. В. Пудовкин и М. Доллер. Мосфильм. На фото: арт. Н. П. Черкасов в роли Суворова



Слева и справа портреты А. В. Суворова работы неизвестных художников; в центре: портрет А. В. Суворова-Рымникского работы художника Шмидта

Операторам нужно было найти такие средства изображения, чтобы в простой и ясной форме донести до зрителя замысел сценариста и режиссера, сконцентрировать внимание только на главном — на образе героя, на жизни русской армии в мрачную эпоху Павла I.

Операторы фильма А. Головня и Т. Лобова еще в постановочном сценарии нашли свою трактовку кадров, лаконичный и ясный язык; просто, правдиво и четко без излишней дробности был изобразительно намечен облик Суворова.

Изобразительная трактовка фильма и содержание сцен, эпизодов едины по стилю. В своих предыдущих работах—фильмах Мать, Конец Санкт-Петербурга, Потомок Чингис-хана, Минин и Пожарский— Головня создал реалистические портреты, просто и ясно передал характеры людей, в пейзаже — атмосферу эпохи, своеобразие природы. Изображение дается им без ненужной «красивости» и внешнего эффекта, композиционно законченное и, самое главное, — жизненно правдивое.

В фильме Мать изображение было построено у него на короткой тональной гамме, на больших контрастных световых пятнах; в Потомке Чингис-хана световая палитра оператора обогащается. Здесь уже светлые тона передают мягкость колорита монгольской степи, поэтизируется природа.

Выпуклую и яркую операторскую «живопись» мы увидели в фильме Минин и Пожарский. Оператор А. Головня в каждом фильме ищет своеобразный колорит, умело находит именно тот световой тон, который наиболее правдиво передает атмосферу эпохи, обстановку, настроение. При этом световой тон всегда используется им в тесной связи с сюжетным развертыванием содержания.

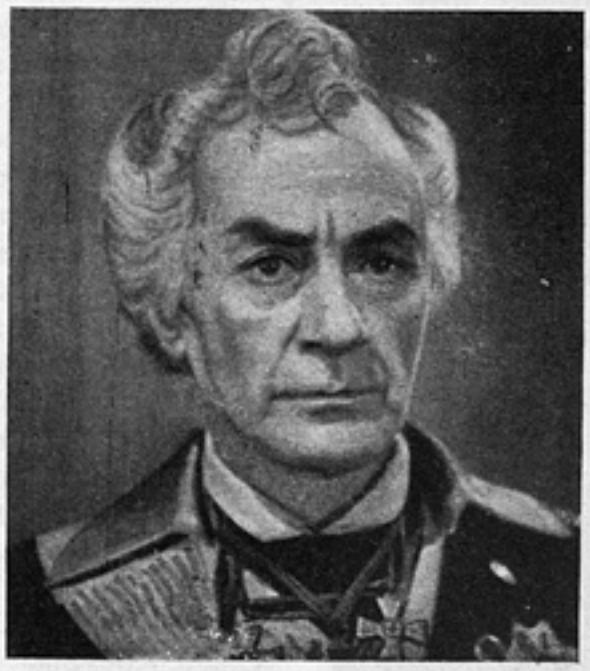
Так, в фильме Суворов преобладает пластическая, построенная на черно-белой шкале, форма изображения. Замысел фильма требовал строгой, ясной и точной формы, и операторы приложили все усилия, чтобы своими средствами подчеркнуть историческую направленность образа.

Действие фильма Суворов развертывается в выигрышной для оператора разнообразной по фактуре обстановке. Можно было пойти по пути поисков наиболее эффектной живописности, мягко или помпезно изобразить дворцовые залы, «обыграть» архитектурные ансамбли, обстановочные детали...

Операторы избрали другой путь — путь исторической правды. На протяжении картины они ищут новые способы изображения, которые были бы органичны всему фильму.

Отметим наиболее интересные в операторском отношении эпизоды: Суворов в Кончанском, Гатчина, переход через Альпы.

Одной из важнейших операторских задач было раскрыть характерные особенности актерской игры Н. П. Черкасова, особенности жеста, фигуры, лица, улыбки, игры глаз, показать образ Суворова в движении и развитии.



«СУВОРОВ»
Арт. Н. П. Черкасов в роли А. В. Суворова

Операторы при ограниченном количестве света удачными ракурсами достигли большой выразительности. Скупость красок фильма Суворов так же, как и в фильме Мать, еще больше подчеркивает драматургические столкновения персонажей. Но если замечательная выразительность фильма Мать была основана прежде всего на ракурсах, то в основу фильма Суворов положено светотональное решение.

Для портретов Суворова найдена одна постоянная световая манера, незначительно изменяющаяся в процессе развития действия. Технически для этого был использован верхнебоковой свет, падающий приблизи-

«СУВОРОВ»

Операторы засл. деят. иск. А. Головня и Т. Лобова. Режиссеры засл. деят. иск. В. Пудовкин и М. Доллер. Мосфильм. На фото: эпизод на Гатчинском плацу

тельно под углом 45°, подчеркивающий выпуклость лба, изгибы надбровных дуг, морщины на лбу, затем нижний свет для подсветки и небольшой контржур на волосы. Такая комбинация света позволяла получить хорошую моделировку лица с мягкими полутенями. Эта схема света сохранена в портретах Суворова, снятых на натуре в Тульчине и Кончанском.

«СУВОРОВ»

Операторы засл. деят. иск. А. Головня и Т. Лобова. Режиссеры засл. деят. иск. В. Пудовкин и М. Доллер. Мосфильм.

«СУВОРОВ»

Операторы засл. деят. иск. А. Головня и Т. Лобова. Режиссеры засл. деят. иск. В. Пудовкин и М. Доллер. Мосфильм. На фото: эпизод в Альпах

В проходах Суворова перед армией в первой части фильма тонально и масштабно выделена фигура полководца, изображение дается четкое, без излишних деталей и «передних планов». Пластика лица подчеркнута освещением.

✲

Проанализируем эпизод «Суворов в Кончанском», эпизод большой эмоциональной силы. Маленький кабинет. Одинокий сидит в кресле старик Суворов. За окном ночь. Преобладают черно-белые тона на черном. Кадры эти напоминают старинную гравюру.

К сожалению, общий план менее удачен, так как впереди нагромождены темные массы непонятных предметов и огромный портрет Екатерины, занимающий треть кадра.

Все эти детали как бы разбивают кадр на две части. Крупный план Суворова, сидящего в кресле, надолго остается в памяти своей предельной выразительностью. Лицо освещено боковым контрастным светом, свет от свечи падает на рукав, книгу. Четкость рисунка, глубокие полутона подчеркивают большое внутреннее напряжение. По сравнению с портретом в начале фильма световая трактовка здесь несколько изменена. Новое внутреннее состояние Суворова, его переживания и новая обстановка, в которой они проявляются, повлекли за собой и изменение светового рисунка. ...Началось преобразование армии на «гатчинский манер». На экране — дворцовая площадь. На переднем плане светлая архитектурная деталь — олени. Вдали — на фоне почти такого же ровного светлого тона—здание. Сверкают на солнце ленты. По манере изображения это кадры «муштры». Затем — Павловский дворец. Каменно застывшие шеренги солдат, одноликих, словно штампованных по одному образцу. Форма, точнее формалистика, — вот в чем сущность гатчинской армии, павловской муштры. Правильные квадраты батальонов и полков изобразительно решены в графической форме, преобладает лобовой, рассеянный свет. В эпизоде «Гатчинского дворца» следует особо отметить съемку коридора дворца. В основе всей композиции точно распланированный чертеж. Симметричные линии, рационализм, сухость в кадре, холодная стилизация портре-

тов Павла и Аракчеева помогают вызвать у зрителя определенные идеи, эмоции.

Фигура Павла возникает точно из-за театрального занавеса. Нарочито стилизованный декоративный интерьер служит фоном для портрета этого человека с погашенной мыслью и взбудораженными нервами. Особенно запоминается портрет Павла у окна. Четко обрисовывается профиль. Свет передний, рассеянный. Белые букли, черная коса. Серого тона лицо проицируется на светлом блике от окна. За его спиной на притемненном фоне в небольшой нерезкости светлый бюст Фридриха — «вдохновителя» реорганизации павловской армии.

В этом плане, как и всех последующих, светом, тоном, ракурсом операторы выделяют эту именно черту больного, раздражительного самодура.

Пожалуй, наиболее выразителен по динамичности кадр встречи Суворова и Павла. Портрет Суворова дан на свете с прекрасной моделировкой объема лица. Спокойный открытый взгляд великого полководца и тут же рядом Павел: «Дерзость твоя свыше меры!» Контрастное изображение, взбешенного самодержца и уверенного в себе Суворова придает всему кадру максимальную экспрессию.

✲

...Начинается знаменитая итальянская кампания. Переход через Альпы проходил в труднейших условиях. Операторам предстояло показать трудности этого перехода. Съемка велась в горах на высоте 3600 метров. Особого внимания заслуживают альпийские пейзажи. Природа Альп передана прекрасно; мрачные ущелья, холодные клубящиеся туманы, громадные горные хребты сняты с большим мастерством. Боковой свет хорошо передает объемность, четкий рельеф и перспективу горных вершин, покрытых вечными снегами.

На фоне снежно белых и неясных фигур смешанных союзных армий, жмурясь от солнца, появляется Суворов. В кадре — радостное, светлое лицо. Световые блики мягко ложатся на волосы, переливаются в открытом взгляде. Общая светлая тональность сцены создает приподнятость, придает ей верное настроение.

✲

Совершенно иная трактовка портрета Суворова в шатре. Крупно показан гневный, негодующий полководец, в его руках приказ императора; гневное выражение глаз, высокий умный, прекрасно подчеркнутый светом лоб. Приклиненные края палатки и где-то вдали два-три белых пятна усиливают общую напряженность сцены.

«СУВОРОВ»

Операторы засл. деят. иск. А. Головня и Т. Лобова. Режиссеры засл. деят. иск. В. Пудовкин и М. Доллер. Мосфильм. На фото: арт. А. Ячницкий в роли Павла

«Меня выгнали в Швейцарию, чтобы там истребить»,— говорил Суворов.

Но русская армия, руководимая Суворовым, с боями упорно продвигается вперед. После взятия позиции Сен-Готард начинается знаменитое сражение у Чортова моста.

Очень хорошо переданы воздух, большая глубина между скалами, задымленная пропасть, над которой перекинут через бурно несущуюся реку узкий легкий мост. Часть солдат перешла реку вброд, некоторые смельчаки бросились вперед по мосту. Но... взорванный мост рушится, путь отрезан. Сложная по техническому выполнению сцена эта была блестяще разрешена комбинированной съемкой на... площадке Мосфильма.

Фильм заканчивается портретом Суворова. По бревнам Чортова моста проносится армия во главе с Суворовым. «Вперед!» — звенит ликующий голос полководца. Устремленная вперед фигура, приподнятая рука, неистощимая энергия во взгляде 70-летнего народного героя изумительно переданы артистом Н. П. Черкасовым и очень хорошо сняты А. Головней и Т. Лобовой.

Этот замечательный по выразительности и экспрессии портрет как бы обобщает весь образ Суворова, созданный в фильме.

А. Головня и его помощник правильно поняли идею фильма и своей отличной операторской работой во многом содействовали успеху превосходного фильма.

Страдания молодого Кучеренко

Б. Каттель

Формированию человеческого характера, воспитанию молодого человека посвящены произведения лучших художников. В творчестве многих и многих писателей разработана тема юности, тема воспитания молодого современника.

И повсеместно в этой литературе прошлого первое столкновение с жизнью во всех ее. недоступных детскому возрасту проявлениях связано с моментами высокого трагизма, с испытаниями, ведущими либо к гибели, либо к обновлению и познанию жизни, являющемуся уделом зрелости.

Гибнет Володя Шумихин у Чехова; через тяжелые испытания приходит к зрелости Тема Карташев у Гарина; уходят в неизвестное будущее разочарованные и лишенные положительных идеалов герои русской и западной литературы первой половины XIX века; рвут со своим классом и средой и мечутся в поисках правды и справедливости их потомки, понявшие ужас застойной жизни капиталистического общества, но не нашедшие путей разрешения волнующих их проблем.

И все-таки через всю историю литературы проходит тема юности как тема любви, борьбы с косностью и «привычкой», борьбы за новые идеалы человечества.

Трудно, да и не нужно анализировать в этой статье причины, вследствие которых в нашей литературе мало еще высокохудожественных произведений о школе, о юности, о формировании характера советского молодого человека.

Советская школа строилась, одновременно воспитывая молодых людей нашего времени. И не случайно лучшее из всего, что написано до сих пор о школе, вышло из-под пера педагога-писателя, бывалого человека, принесшего в литературу опыт своей глубоко продуманной и обоснованной теорией практики. Антон Семенович Макаренко первым создал ряд интересных произведений о советских методах воспитания молодого человека.

Положение с фильмом о школе и юности героя нашего времени целиком определяется сказанным выше о школьной повести, так как на два десятка книг о школе приходится не более пяти-шести школьных фильмов.

В свете этого положения становится понятным то значение, которое приобретает правдивый и интересный сценарий о юности современных нам советских молодых людей.

Самое трудное называется сценарий киноповести М. Большинцова. «Самое трудное в жизни себя преодолеть и все остальное легким покажется», — говорит отец герою киноповести Аркадию Кучеренко. Тому, как советские молодые люди научаются «самому трудному», и посвящен сценарий М. Большинцова.

Это история о том, как обыкновенный, неуклюжий и лишенный внешнего лоска паренек, окруженный людьми, казалось бы, более одаренными, блестящими, находчивыми, становится центром всего школьного коллектива только потому, что у него обнаруживается совсем особенный талант, чувство долга перед родиной — любовь к людям и стремление видеть их такими, какими нужны они нашей стране.

Вова Карасев — художник, авиамоделист и способный ученик; Валя Карасева — школьная Ермолова или Комиссаржевская; Гриша Васильков — актер и авиатор, удачливый охотник и самый умный и интересный мальчик в школе; Лева Фирсов—будущий писатель; Сема Уланов—командир и только один Аркадий Кучеренко — человек «без профиля», «Колобок». Таким считают его друзья, таким привык чувствовать себя Аркадий и... может быть поэтому так пугается он внезапно обнаруженной им самим любви своей к Вале, так остро переживает свое, казалось бы, окончательное поражение на охоте.

Много лет назад герой чеховского рассказа, услыхав после первого своего столкновения с женщиной слова «гадкий утенок», почувствовал, что жизнь его потеряла смысл: «Солнечный свет и звуки говорили, что где-то на этом свете есть жизнь чистая, изящная, поэтическая. Но где она?»

И семнадцатилетний Володя Шумихин, которого в жизни пугали экзамен по математике, жена архитектора Нюта, распутная бабенка, в которую он был влюблен, и подхалимство матери перед богатой и знатной родней, вложил дуло револьвера в рот и раз и навсегда покончил все счеты с неприветливой и холодной жизнью.

Юношеская острота восприятия не позволяла размышлять, а жизнь толкала к смерти, и иногда люди глотали свинец в расплату за первое столкновение с жизнью.

О первом соприкосновении с жизнью говорит и сценарий М. Большинцова; содержание его приобретает особый интерес в сравнении с «Володей» А. Чехова.

Герой сценария Самое трудное Аркадий Кучеренко сын начальника городской пожарной команды и ученик советской школы потерпел ряд неудач: он понял, что безумно влюблен в Валю и в тот же момент выяснил, что Валя увлечена другим; он решил, споря с соперником, отличиться перед Валей на охоте и в тот же момент осканда лился навеки, расстреляв деревянную утку-приманку вместо живого селезня; всем своим поведением он скомпрометировал себя в глазах брата Вали — Вовы, своего «соперника» Гриши, всех школьных товарищей... Аркадию тоже семнадцать лет, ему тоже показалось, что жизнь черна, как страшная грозовая туча, и он тоже подумал о смерти... Вот что написал Аркадий Вале:

«Дорогая Валя! Если бы я не был комсомольцем и марксистом, то вполне возможно, что я сегодня был бы уже трупом... Я сегодня глазами холодного и строгого судьи просмотрел всю свою жизнь и пришел к ужасным выводам.

Некрасивый (подумав, зачеркивает «некрасивый» и пишет «не очень красивый»), лишенный талантов, как могу я рассчитывать на твою любовь и уважение, особенно теперь, когда я после охоты стану посмешищем всей школы? Вынести это я не могу, я решил уехать. Когда ты будешь читать это письмо, я буду уже далеко. Скоро мне итти в армию, и может быть судьба даст мне счастье умереть за мою родину с твоим именем на устах...»

Но Аркадий не уехал... Так же, как исчезла, только

появившись, мысль о смерти, исчезла необходимость отъезда, как только Аркадий Кучеренко соприкоснулся с повседневной жизнью станции, города, двора пожарной части. Жизнь или смерть Володи Шумихина были его частным делом, которое могло взволновать разве только его родных. Существование обыкновенного, ничем не примечательного советского паренька Аркадия Кучеренко — дело общественной важности, мимо судьбы Аркадия никто не пройдет равнодушно и поэтому ему нельзя умереть и так трудно уехать.

Просто, без драматургических наворотов, правдиво, как бывает это в жизни, повествует автор о том, как уезжал Аркадий. Сначала он написал письмо Вале на смятых листках из блокнота, потом решил переписать его начисто. В киоске не оказалось писчей бумаги... Добиваясь хоть одного, столь необходимого ему листочка, Аркадий попутно установил, что почтовый киоск работает из рук вон плохо и взялся написать об этом статью в газету. Статья задержала его на день.

Вернувшись домой для работы над статьей, Аркадий встретился со своим приятелем, топорником пожарной части Лебедем. Лебедь, возмущенный системой работы своего начальника — Кучеренко-старшего, системой, при которой никогда не бывает пожаров и поэтому нет и подвигов, решил бросить работу и направиться в Рязань, где в месяц случается «по три пожара по первой категории» и можно обрести славу.

Бегущего от первых столкновений с жизнью Аркадия смущает поведение Лебедя, а Лебедь, тот самый Лебедь, который только что кричал, что здесь не жизнь, а сплошная противопожарная профилактика, от которой надо бежать в Рязань, услыхав о том, что Аркадий хочет ехать с ним, растерянно спрашивает:

— Как же так? А папаша, ученье, товарищи?

— Но ведь ты сам, сам оставляешь все и дело, и товарищей... ради портрета в газете... А у меня важней... Честное слово, гораздо важней...

И Лебедь, непокорный старший топорник пожарной команды, подавший уже мотивированное заявление, начинает понимать, что Аркадию не нужно ехать, и после тяжкого раздумья приходит к начальнику за своим заявлением... Аркадий не поедет, потому что остается Лебедь... потому что судьба Аркадия, его отца, любимого человека в советской стране не безразлична окружающим его людям.

И это большое, настоящее чувство локтя, которое поддерживает Аркадия, его отца, Лебедя, директора школы, любого, кому трудно пройти какой-то участок пути, впоследствии решает судьбу Аркадия в момент, когда жизнь сталкивает его с большими трудностями, возникающими перед молодым политическим руководителем, пытающимся овладеть разношерстным и разболтанным коллективом.

Не случайно секретарь комитета комсомола Аркадий Кучеренко отвечает на вопрос, сам ли он придумал такой интересный план работы:

— Не все сам, кое-что я вычитал... Ну, конечно, не буквально, а в принципе... у Ленина, у Сталина... и потом мне очень помог Лебедь... старший топорник нашей пожарной части.

✲

Скромный Аркадий «Колобок» вырастает в отличного секретаря комсомольской организации. Сюжет сценария — это путь молодого человека наших дней «рыцаря долга», как называет своего современника сам Аркадий.

С позиций такого понимания сюжета произведения М. Большинцова хочется сказать несколько слов о жанровых особенностях этой интересной работы.

Самое трудное — киноповесть по манере построения сюжета. Это разговорный фильм, в котором большая часть событий решается именно диалогически и думается нам, что это принципиально и абсолютно правильное решение сценария на эту тему.

Дело здесь не в том, что автор сценария является противником динамического строения сюжета, но в том, что жанровые особенности произведения определены тем идейным комплексом, который разрешает сюжет сценария.

Повесть о юности — можно было бы иначе назвать этот сценарий, и возраст его героев в большой мере определяет жанр, избранный автором. Люди на пороге жизни склонны к несколько гипертрофированной решительности в своих поступках и чрезмерной рефлексии.

Характерна в этом отношении сцена Левы и Аркадия в городском саду. Тема ее вечна, содержание рождено только нашими днями. Сама по себе эта встреча не принадлежит к числу сцен, определяющих движение сюжета. Казалось бы, здесь ничего не происходит... так, лирические разговоры. А вместе с тем эта сцена решает по существу все дальнейшее движение сюжета; и не только потому, что в ее финале Аркадий узнает о том, что его намечают в секретари школьного комсомола, — нет, здесь для сюжета важны именно эти лирические, недейственные разговоры.

Огорченный, в который-то раз, невольно обиженный Валей, но искренне и нежно любящий, приходит Аркадий на свидание с Левой. Он по началу пытается огрызнуться, оградить себя от насмешек друга, но не выходит. Реплика о страданиях молодого Вертера, то бишь «молодого Кучеренко», окончательно выводит Аркадия из равновесия — он страдает оттого, что болен любовью, оттого, что сейчас, в минуты, когда во всем мире происходят важнейшие сдвиги и события, он может хандрить, когда «ничего не случилось», как говорит он сам.

Но Аркадий не рисуется и не бежит от своего первого и большого чувства. Как счастлив и напуган он тем, что и Лева влюблен, и как трогательны в своей чудесной чистоте переживания обоих юношей.

И снова вспоминается несчастный Володя Шумихин, задерганный любовными волнениями Тема Карташев... Большая заслуга автора сценария в том, что он нашел правильный прием показа той моральной чистоты, которая характерна для советской молодежи, воспитанной в здоровых и свободных от лжи и грязи условиях честной советской семьи и нормальной школы.

Но не только в удачном раскрытии лирического облика героев ценность сцены в городском саду. Здесь ясно во весь рост встает перед нами будущий политический руководитель коллектива школьников — мечта Аркадия о «рыцарях долга» — четкая и ясная характеристика комсомольца и гражданина советской страны.

Вот как звучит этот отрывок в сценарии:

«Лева (не замечая его досады, с увлечением): Я обязательно напишу поэму о первой любви... Молодой человек двадцатого века, комсомолец, талантливый, смелый, великодушный...

Аркадий: Одним словом, рыцарь без страха и упрека!

Лева: Да, да! Не смейся — именно рыцарь без страха и упрека!

Аркадий: А я бы на твоем месте сделал его рыцарем долга и обязательно не гением...

Лева: Что? Погоди, я не понимаю!

Аркадий: Чего тут непонятно! Ты посмотри, — когда в книгах необычайные, гениальные люди совершают необычайные поступки, — это кажется нормальным. Они

гении, чему тут удивляться?! А вот, если ты возьмешь обыкновенного человека, одного из многих, и покажешь, какие необыкновенные вещи он переживает, — это будет удивительно! А если он еще будет рыцарем долга и совершит героические поступки — это будет просто здорово! И потом, гением не всякий может стать, а рыцарем долга может сделаться каждый...»

Эта сцена подытоживает первый этап биографии Аркадия Кучеренко и открывает ее второй этап — преодоление самого себя на не трудной, но ответственной работе секретаря комсомольской организации школы.

Аркадий Кучеренко мечтает о том, чтобы была написана поэма об обыкновенном комсомольце — «Рыцаре долга» и свой секретарский путь совершает под этим знаком. Казалось бы, что здесь избранный автором прием должен затормозить развитие нарастающего драматического действия, ибо вся первая половина сценария — ведь только подготовка к настоящему действию, в котором раскрывается «рыцарь долга» Аркадий Кучеренко.

Но нет, и здесь автор уделяет огромное место встречам, проходам, разговорам и, как это ни парадоксально, именно в этих встречах и проходах мастерски разрешает динамический сюжет сценария.

Закономерность здесь в том, что сценарий написан о формировании психики молодого человека, о его пути к большой и настоящей жизни, а не о калейдоскопе «активных поступков», за которыми теряется сам человек, и под грузом «кинематографичности» исчезают человеческая радость и грусть и... человек, тот самый, для которого и о котором пишется сценарий.

Вот как разрешает автор один из самых острых моментов в сценарии — эпизод, когда Вова, Гриша и Сема Уланов, голосовавшие за Аркадия, рассчитывая получить «своего парня» в комитете, убеждаются в том, что они жестоко ошиблись в своих расчетах и решают по-своему разделаться с Аркадием:

«С шумом открывается дверь и в помещение комитета комсомола влетает Муся с ворохом заметок и рисунков для стенгазеты.

За ней следом появляется Лева Фирсов.

— Началось! — заявляет Муся, — мы сейчас встретились с ними... Нужно сказать, что при их авторитете они, конечно, выпьют у нас не мало крови.

Лева: Ничего... я лично люблю борьбу (цитирует) — «Будет буря, мы поспорим...»

Аркадий (беспокойно): А нельзя как-нибудь без бури? Вот вы сейчас опять скажете, что я задаю дурацкие вопросы... Почему «началось»? Почему «буря»? Если мы абсолютно правы, а они абсолютно неправы?

Лева (снисходительно): Я тебе сейчас объясню... Из года в год в школе возникают подобные явления... Мой трехлетний комитетский опыт...

Аркадий: Нет, ты мне объясни, почему возникают такие явления?

Лева (растерянно): Почему?

Муся: Как странно, я об этом тоже думала...

Аркадий (возмущенно): Да, почему так бывает, что ребята, которые себя со всех точек зрения плохо ведут, хулиганят, фасонят, пользуются в классе, да и во всей школе авторитетом, весом? Им стараются подражать, к ним подлизываются, их считают героями... а заикнись ты, что они плохо себя ведут, что нужно себя иначе вести и тебя тотчас обзовут ханжой, подлизой, пай-мальчиком... Вот возьми даже тебя, Леву Фирсова, когда мы с тобой вдвоем, мы разговариваем о серьезных вещах, философствуем, мечтаем (Мусе), а вот когда тот же Лева попадает в компанию Гриши и Вовы, он моментально начинает лихачить, хвастаться, рассказывать идиотские анекдоты...

Лева (жалобно): Может быть ты возьмешь кого-нибудь другого в пример?

— Тут все дело в моде, — вдруг решительно заявляет Муся.

Аркадий и Лева озадаченно на нее оглядываются, и она упрямо мотнув головой, утверждает:

— Я об этом очень много думала... Устанавливается мода на какое-нибудь такое поведение. Все его считают шикарным и ему подражают.

Лева: У тебя какие-то дамские формулировки. Мода. Не мода, а общественное мнение.

Муся: Нет, именно мода, потому что общественное мнение, — это совсем другое... На любом комсомольском собрании их покроют, их осудят, а после собрания все-таки будут им подражать...

Аркадий: Ну, хорошо... Предположим, что мода... Значит нам нужно добиться, чтобы изменить эту моду...

Лева: Ничего себе сказать — задачка...

Аркадий (с отчаянием): Да, я знаю, — это самое трудное... Но иначе у нас всегда будет: «началось», будет «буря»... иначе мы будем постоянно заниматься склокой, мелочами, детскими разговорчиками... (вдохновенно). Если дело в плохой моде, значит нужно изменить моду...»

Комната, три человека, лист незаконченной стенной газеты на столе — вот обстановка, в которой намечается путь для решения центрального конфликта сценария, а ведь еще совсем недавно заядлым кинематографистам крамолой показалась бы самая мысль о выборе такого места действия... («скучно»... «невыразительно»... «нединамично»).

Жизнь показала, что внутренняя, умная, рожденная законами искуства динамика не в этом — проследим далее за развитием борьбы Аркадия с Вовой, Гришей и Семой и нам станут ясны те законы внутренней динамики, которым подчиняет М. Большинцов приглушенное, казалось бы, во внешнем своем кинематографическом выражении действие.

Аркадий и его единомышленники, среди которых и Валя, приступают к выполнению намеченной программы. Комсомольская организация готовит вечер, на котором Аркадий должен выступить с докладом на тему о моральном облике советского школьника. На вечере должна быть представлена левина пьеса в постановке Вали Карасевой.

Торжественно убран зал... Взволнованы участники, но ни в назначенный час, ни позже не приходит ни один из школьников, на которых был рассчитан вечер. В пустом зале сидят отец Аркадия и Лебедь. Случайно зашедшая в зал мать одного из малышей сообщает, что никто и не придет на вечер, потому что час тому назад всем розданы билеты на доклад генерала Алешина в Дом Красной Армии.

Вечер сорван... Слезы стоят на глазах у Аркадия, когда он сообщает о том, что «по причине плохой организации вечер отменяется», он-то знает, что это месть Вовы, Семы и Гриши, которые втайне от всех побывали у генерала и организовали этот доклад...

Трудно Аркадию... Важнейшее мероприятие сорвано, а ругать не за что и нельзя... Озорная затея, независимо от желания ее авторов, вылилась в важнейшее политическое мероприятие, и Аркадий уже бранит себя за то, что он недооценил военную ситуацию в Европе и вообще во всем мире.

Он понимает, что его прямая задача возглавить то, что начато из озорства тройкой его недругов, и берется за это.

Визит к генералу.

«Вы сорвали мой вечер, — говорит генералу Аркадий и поясняет: — то есть он сам сорвался, потому что ребята пошли на ваш доклад и не пошли на мой... то есть на наш вечер... Вечер большой важности... вечер о моральном облике советского школьника.

— Да, — сочувственно говорит генерал. — Это очень неприятно, когда срывается мероприятие... Я помню, когда я был секретарем комсомольского коллектива, у меня тоже сорвался один вечер и я чуть не ревел.

— Вы были секретарем комсомольского коллектива?— в восторге переспрашивает Аркадий.

— А почему же, я не так еще стар... Ну, так чем я тебе могу помочь?»

И вот по полям и перелескам идет военно-тактическая лыжная игра, которую возглавляет генерал. Командиры отрядов — Вова, Гриша, Сема... Тройка понимает, что победил Аркадий и их бунтарский дух использован в интересах дела, которое настойчиво проводит в жизнь «Колобок».

И снова в сценарии звучит полным голосом тема о «рыцаре долга». Поставленный в порядке розыгрыша Вовой и Гришей на пост в лесу, Аркадий не оставляет поста, несмотря на темноту и мороз в течение ряда часов, прекрасно понимая, что его разыграли, что поход давно закончен и его друзья и недруги греются дома.

«Часовой остается на посту до тех пор, пока его не снимает караульный начальник» — помнит Аркадий. И рыцарь своего комсомольского долга, он продолжает стоять на посту, этим поступком поднимая себя в глазах своего коллектива.

Внешне выигрышный эффектный материал эпизода лыжной вылазки очень скупо передан в сценарии. Большинцову здесь важен только Аркадий, его судьба, его борьба за то, чтобы «рыцарями долга стали все советские юноши и девушки», и этой задаче подчиняет автор содержание всего эпизода.

Редкая идейная целеустремленность цементирует эпизодичный, казалось бы, по внешней манере сценарий.

Итак, первый сценарий о счастливой советской юности... Большая заслуга Большинцова в том, что он чуть ли не впервые показал советских юношей и девушек — умных и чутких, как Аркадий и Лева; пустоватых, но горячих и преданных большому делу, как Вова и Гриша; показал чудесных советских девушек — умных, преданных подруг, честных и справедливых, несмотря на отдельные ошибки и заблуждения, как Валя и Муся Стриковская.

С этой точки зрения сценарий Большинцова — хорошее произведение о дружбе, о школе, о молодых людях нашего времени.

Но автор прекрасно понимает, что в сценарии о семнадцатилетних жизнь не ограничивается рамками школы. Семья, быт, весь домашний уклад во многом определяют психологию советского молодого человека, поэтому не случайно второй линией сюжета сценария являются отношения отцов и детей. Автору удалось найти подлинно советское, коммунистическое звучание этой проблемы, впервые в истории решенной нашей страной.

Отец и сын Кучеренко, директор школы, Чубиков, Лебедь, даже семья Карасевых некоторыми неправильностями во взглядах матери дают теплый и интересный по содержанию материал для показа семьи, в которой начинают и продолжают свое воспитание юноши и девушки, взращенные советской школой.

☆

Трагическая обреченность чистоты и целеустремленности, торжество расчета, цинизма, холодного рассудка, — вот идеи, которые неизбежно сопутствовали любому из произведений русской и иностранной классики, где трактовалась проблема становления молодого человека.

Страдания молодого Вертера, — сказал Лева Фирсов и тут же поправился, — вернее страдания молодого Кучеренко. Прав был Лева — поправка по существу... И в любви, и в борьбе, и в понимании и верности своему долгу юный «рыцарь долга» Аркадий Кучеренко несет новое понимание любви, страданий и чести, романтичности которого мог бы позавидовать благородный романтик Вертер.

Кадр из документального фильма «Буковина»

Режиссер Ю. Солнцева. Киевская студия

Авторский сценарий

М. Шнейдер

I

Отношение к частному вопросу, как бы крупен он ни был, невозможно вне отношения к целому, частью которого он является. Сознают это драматурги и теоретики кино или нет, но, занимаясь проблемой авторского сценария, они всегда занимаются вопросом о том, как они понимают кино. В зависимости от этого основного вопроса находится и их понимание роли и задач кинодраматургии. Важнейшая проблема о разделенности словесной ткани сценария с изобразительной тканью картины и связанные с ней вопросы — для кого пишется сценарий, каково его назначение, как его нужно ставить, является ли он неприкосновенным художественным произведением или подсобным материалом к постановке,— решаются как производные от вопроса о специфике кино. В разные периоды жизни кино понимание специфики различно и на каждом этапе иное, чем на предыдущем. Соответственно этому различно и понимание характера и назначения авторского сценария.

Авторский сценарий — это конечный этап драматургической стадии создания кинокартины и первый этап режиссерской работы над картиной. Сверх прочего авторский сценарий — это производственный документ, определяющий художественные задачи осуществляющего его коллектива.

С точки зрения интересов авторского сценария спецификой кино является самостоятельность этапа создания сценария и неотделимость его от этапа создания картины. Кинокартина—произведение не одного художника, а коллектива художников, работающих в тесном взаимодействии друг с другом и с техническим коллективом производства. В этом отношении творческий процесс кино в более подчеркнутой форме воспроизводит театральный творческий процесс. Но тогда как драматургическое произведение, написанное для театра, может быть осуществлено несколькими коллективами и в разное время и, следовательно, много раз искать верного воспроизведения, киносценарий ставится однажды. Вообще говоря, не исключено вероятие неоднократной постановки сценария, но это допущение умозрительно и не имеет практического значения не только в силу обычая, дороговизны постановки и других непринципиальных соображений. Суть здесь в том, что кинодраматическое произведение не может и не должно быть отделено от постановки.

Пластическая поверхность картины количественно доведена до тысяч живописно изобразительных кадров. Одну картину это преобразило по сравнению с одним портретом, одним пейзажем, одной композицией, одной статуей, даже с одним архитектурным ансамблем в изобразительную энциклопедию.

Не заменяя произведения художественного слова — стихотворения, рассказа, романа — и не претендуя на замену, кино является, однако, особым и очень емким видом повествования, по наглядности и массовости — без скидок с качества — имеющим очень значительные преимущества по сравнению с литературой и театром. Это практически доказывается неслыханно быстрым ростом влияния нового искусства на зрителя и на мастеров других искусств, все серьезнее относящихся к возможностям, даваемым работой в кино.

Леонардо да-Винчи, предлагая свои услуги Лодовико Сфорца, писал, что он может делать все то, что умеет всякий другой, кто бы он ни был и чем бы ни занимался. Определяя специфику кино, можно почти полностью повторить гордые слова Леонардо. Кино может делать все, что и каждый другой вид искусства, но умеет делать это быстрее по времени восприятия, несравненно наглядней, сильнее, выразительней и в новой художественной форме. Кино кроме того почти неограничено в доходчивости и способности объединять на одних чувствах миллионы и миллионы людей.

Авторский сценарий — это кино, осуществляемое внекинематографическими средствами. Кадры в нем материально-кинематографически еще не существуют. Их фактура и движение, изобразительная сила и взаимосвязь входят в авторский сценарий в словесном выражении. И тем не менее это творчески самостоятельный этап создания кинокартины. Факт действительности делается произведением кино через сценарий, внутри которого расположена идеальная картина. Но эта картина должна быть материализована кинематографически и производственно. Кинозамысел должен снова сделаться фактом действительности, и литературного воспроизведения для этого недостаточно. Он делается им через картину, внутри которой расположен сценарий. Задача режиссера — в результате постановки достичь исходных пунктов сценарного замысла. Изложение того, как он это осуществит,— есть содержание так называемого режиссерского сценария.

Вообще говоря, здесь допущена терминологическая путаница. Нельзя разные вещи называть одинаково. Тогда как авторский сценарий есть точный термин для обозначения определенного, строго ограниченного и совершенно реального понятия, термин «режиссерский сценарий» есть метафора, иносказание, неверное по существу определение того, чем в действительности должен быть режиссерский план постановки. Если не путать понятий, не вмешиваться в авторскую сценарную работу и не контролировать ее по существу, то, принципиально говоря, постановка картины есть осуществление сценария, и весь талант режиссера и всего коллектива не может иметь другого назначения, чем воссоздание на пленке в новой и самостоятельной фактуре образной концепции драматурга.

Каждая из этих специальностей — драматургия и режиссура — имеет точное содержание и обособленную область работы. Каждая из них совершенно отлична и самостоятельна по отношению к другой. Для того чтобы развить и укрепить их в той мере, какая нужна, чтобы они были выражены до конца,—они должны быть и предельно разграничены. Только при этом условии их слияние в картине будет не обеднять, а обогащать ее.

Кинохудожественное произведение рассчитано не на десятки тысяч, а на миллионы и миллионы зрителей.

Кино не может этому многомиллионному зрителю предлагать только варианты осуществления драматического произведения, как это делает театр, а не его окончательную редакцию.

Это ставит кино перед специфической необходимостью гарантировать идентичное выполнение принятого к осуществлению драматического замысла. Без этого оно не может существовать.

Самостоятельность драматургического и режиссерского этапов работы так же, как и творческое единство их целей, совершенно очевидны. Также очевидно, что авторский сценарий—не черновик, а беловое, окончательное кинопроизведение. Режиссер — это органический соавтор драматурга не по сценарию, а по идентичной сценарию картине. Картина — это творческое и образное единство сценария и постановки, добытое драматургом и режиссером самостоятельно на каждом этапе.

II

Понимание специфики кино как его технического комплекса создало тип так называемого технического сценария. Оно, с одной стороны, восходит к ранней поре кинематографа, когда целые сцены огульно занумеровывались под один номер. С другой стороны, оно связано с изощренным технологизмом «Авангарда» — французской группы передовых кинематографистов, которая в борьбе с влияниями театра и литературы полемически заостряла значение специально технических свойств и возможностей съемки, представлявшихся ей важнейшим преимуществом кино перед другими искусствами. Положительные лозунги, под которыми формировался и выступал технический сценарий, сами по себе высоки и серьезны. Кроме полемики с другими искусствами, кроме ошибки в понимании специфики они отражали еще и действительные факты жизни кино: его вырастающую художественную силу, самосознание, творческую сосредоточенность, верное понимание многих и серьезных практических задач.

Эти лозунги, выражавшие жизненные интересы авторского сценария, можно сформулировать как стремление писать в сценарии то, что можно снять, стремление точно называть то, что нужно снять, стремление создать сценарий как пропорциональную композицию, основанную на учете емкости кинокартины.

Кинодраматурги и теоретики сумели выдвинуть эти лозунги, потому что практика их работы, темп роста киноискусства заставили их осознать необходимость работать по-новому. Но тогда они не сумели осуществить их, потому что сделали ошибку, смешав специфику с техникой — что вовсе не одно и то же, несмотря на то, что техника в большой степени обусловливает специфику.

Ошибка в понимании специфики кино исказила положительную программу технического сценария, превратила его из сценария профессионального, каким он хотел быть, в сценарий ремесленнический, из делового—в деляческий. Это в первую очередь выразилось в отношении сценариста к основному вопросу: для кого он пишет. В «психологии творчества» техницистической драматургии лежало убеждение, что в кино основным является технический комплекс, и его представитель — режиссер. Именно он был носителем магии кино, единственным проводником искусства через технику съемочного процесса. Поэтому технический сценарий, естественно, конструировался как режиссерский черновик. Он хотел, конечно, быть беловиком, но по всей сути вещей сценарист был не мастером кино, а подмастерьем режиссера. И формой технического сценария было сращение внешне кинематографического сюжета с более или менее грамотной и полезной рецептурой его инсценировки.

Специфика кино подменялась крошевом кадров. Киноязык вырождался в киножаргон. Кадры не раскрывали, а затемняли смысл и содержание темы съемки. Она опущена или затеряна в треске пустой технической номенклатуры. Вопреки кажущейся производственной деловитости и точности это псевдокинематографическое мышление пусто. Это понимает и сам сценарист после того, как насулил режиссеру всяческой рецептуры, как это сделал, например, В. К. Туркин. Туркин в неплохом сценарии Привидение, которое не возвращается, пишет, что снимать надо «наплывом, вернее техническим приемом, найденным т. Фельдманом», — оператором картины. Из-за чего же городить огород и без нужды влезать в технику съемочного процесса? Режиссер никогда не признает и не может признать такой сценарий художественно ценным, даже просто технически пригодным произведением. Отбрасывая псевдокинематографические советы сценариста, всегда приблизительные, иногда пародийные, никогда не обязательные (ибо и т. Фельдман, как и всякий другой хороший оператор, действительно будет снимать «приемом», который найдет сам), режиссер ценил в техническом сценарии то, что составляет его «полезный метраж», его сюжетно-фабульную основу.

Вот пример из сценария Аэроград одного из крупнейших советских режиссеров А. Довженко:

387. Аэроплан на площадке.
388. Бегут к нему староверы.
389. Стреляют.
390. Володя и бортмеханик принимают бой.
391. Бежит куча молодых староверов без оружия.
392. Стали. Поднимаются руки вверх.
393. Кузнецов и Глушак с бойцами-колхозниками.
394. Врываются бойцы и начался бой.
395. Бросилась кучка молодежи к бойцам с поднятыми руками.
396. Бьются в овраге.
397. Поджигает сарай старик. Подбегает боец. Казенное имущество, пес.
398. Носится в бою Шабанов.
399. Кузнецов.
400. Худяков.
401. Староверы.
402. Поп: Красная звезда да погибнет.
403. Разгораживает Худяков питомник.
404. Бросается боец к Худякову.
405. Убил Худяков бойца.
406. Кузнецов.

И так далее, до конца сцены и до конца сценария.

Сценарно такие кадры фиктивны. Они не значат ничего, кроме того, что эта записная книжка режиссера, его рабочий блокнот. Для Александра Довженко этого достаточно. В его руках его собственный сценарий есть творческий вексель, обязательство в процессе съемки перевести этот код на киноязык. И в этом качестве его черновик может быть принят всерьез.

Такие сценарии пишет, однако, не только Довженко. Вместе со сценарием Привидения — хотя и в другом стиле — это типичный образец чрезвычайно серьезного по внешности, но совершенно иллюзорного по сути технического сценария. Вне режиссера и оператора самостоятельного кинематографического бытия он не имеет. Если

бы Довженко был только сценаристом, он никогда не увидел бы своего сценария осуществленным так, как он задумал. Ибо для сценариста сценарий — отнюдь не обязательство сделать еще что-то дополнительно к тому, что он написал до пуска сценария в производство. Кинематографическая ценность его произведения находится либо в том, что он написал, либо ее нет нигде. Сценарий — это окончательный результат, чистовое произведение его искусства. И если сценарист не сумел или не окончательно сумел в словесном выражении осуществить созданную и сконструированную им картину, то действительное ее создание он волей-неволей передает режиссеру и на самостоятельную кинематографическую ценность своего сценария претендовать не может.

Невозможность достичь самостоятельной художественной ценности сценария и есть прямой результат ошибки в специфике кино. Технический сценарий свелся поэтому к поставке режиссерам того, что представляло с их точки зрения неоспоримую ценность и достоинство сценария: интересных тем, ситуаций, сюжетно-фабульных схем. Идейно это свело технический сценарий к ремесленничеству, поверхностности, приспособленчеству. Он в одинаковой мере обслуживал и мелкотравчатый формализм — надевание явлений советского быта на давно знакомые драматургической поэтике сюжетные положения — и упрощенчество. В производственной среде он был выразителем цеховщины, кастовости, косности, рупором коммерческих тенденций времен нэпа. Не осуществив своих положительных намерений, не овладев действительным языком кино, он мешал кино пробиться к языку действительности.

Крах технического сценария не был в то время наглядно связан в общественном представлении с ошибочностью понимания основных проблем кинематографического искусства. Пороки многих сценариев 1928—1930 годов в гораздо большей степени связывались с общей отсталостью кино от жизни страны, с начавшимися толками о звуковом кино, с тем, что леф—по одним соображениям и во всеуслышание, рапп — по другим соображениям, но тишком, одинаково отрицали искусство вообще, стало быть, и кинематографическое искусство. В кино это выразилось в повышенном очеркизме и в том, что наилучшие условия развития (большинство единиц в тематических планах) получил агитпропфильм. Технический сценарий, казалось, мельчал и дисквалифицировался именно по этим причинам.

Но дело объяснялось, конечно, не только этим. Технический сценарий погиб потому, что был ошибочен принципиально, стал балластом и тормозом независимо от того, сколько еще балласта и тормозов оставалось на пути развития кинематографии.

III

Реакция против узости в тематике и заскорузлости сценарной формы технического сценария выдвинула новые лозунги в кинодраматургии. Это было в последний период расцвета немого кино. На стремлении кино стать ближе к интересам советской действительности, на попытках расширить киновидение, обогатить его подробностью сценарных характеристик, на попытках расковать композиционные каноны сценария и приблизить его к структуре поэмы и романа, на стремлении отказаться от птичьего, технического жаргона в лексике сценария и писать ясным, общелитературным языком вырос так называемый эмоциональный сценарий. Казалось, он несет новое понимание задач кино и творческих задач кинодраматургии. Он был горячо поддержан режиссурой. Эйзенштейн и Пудовкин устно и печатно в кинематографии и вне ее всем своим творческим и производственным авторитетом пропагандировали эмоциональный сценарий. Это, кстати сказать, был первый случай, когда в общей печати были помещены статьи о кинодраматургии.

Однако очень быстро обнаружилось, что едва ли не вся положительная программа эмоционализма была только формой полемики с техническим сценарием. И, как это ни парадоксально, но именно отсутствие кинематографического содержания, то, что авторские намерения не оправданы действием в кадре, вызвало столь бурную симпатию режиссуры к эмоциональному сценарию.

Суть дела заключается в том, что в основном вопросе о специфике эмоциональный сценарий ошибался не меньше, а больше, чем технический. Режиссер и техника кино были для него еще более недосягаемы, чем для технического сценария. Он просто не рисковал к ним приближаться.

Если технический сценарий подменял образно-кинематографическое содержание сцены номенклатурой технических приемов съемки, то эмоционалисты просто описывали не самую сцену, а то впечатление, которого должен добиться режиссер, как-то оперируя на съемке с предлагаемым материалом. Пытаясь словесничеством преодолеть техницизм киномышления и содержание сценарного письма, эмоциональный сценарий вообще опустил кинематографическое содержание сценария. Гипертрофированное изложение задачи он предлагает как ее решение.

Теория Эйзенштейна о сценарии как компендиуме материала, который должен вдохновлять режиссера, теория упразднения драматургии и драматической формы никогда еще не имела столь блестящего выражения, как в эмоциональном сценарии. Понятно, что этот тип сценарного письма вызвал одобрение С. М. Эйзенштейна. Не менее понятно, однако, что ни Эйзенштейну и никому другому никогда не удалось поставить ни одного эмоционального сценария. Чтобы поставить сценарий, его нужно увидеть, а увидеть его можно только тогда, когда он написан. Вот этого обстоятельства никогда не случалось с эмоциональным сценарием. Ставить его можно было, только импровизируя на самой съемке.

В одном из таких сценариев был кадр: «Но он уже не в кадре и его не видать». Перекладывание на режиссера киноразрешения драматургических задач выразилось здесь с полной и подавляющей беспринципностью, и беспомощность сценариста доведена до полной капитуляции перед режиссером.

Узкий профессионализм технического сценария выражал отсталость кино от идейных задач времени и профессиональную ограниченность кинодраматургии. Дилетантизм, засилье намерений над умением и квалификацией, распущенность и иллюзорность эмоционального сценария свидетельствовали о том, что он был только формой вырождения технического сценария. Если один оперировал глаголами, то другой предлагал снимать прилагательные. До существительных не добрались оба. В основе обоих лежала ошибка в специфике, она и выразилась в том, что каковы бы ни были их лозунги, как бы точно они ни выражали жизненные интересы кинематографии, — они были бессильны их осуществить.

IV

История кинодраматургии знает попытку построить теорию авторского сценария как чисто литературного произведения. Отрицание специфики нисколько не лучше любой другой формы непонимания ее. Попытка создания

кинодраматургической теории, основанная на отрицании специфики, не увенчалась теоретическим успехом точно так же, как попытки создания практики сценария на неверном понимании специфики не увенчались практическим успехом.

К попыткам обоснования теории сценария как литературного жанра, кино было подведено необходимостью найти выход из техницизма и беспринципной литературщины эмоционалистического направления. Наличие в сценарной работе элементов литературы, подчеркнутое эмоционализмом с отрицательной стороны, продиктовало положительную попытку провозгласить сценарий произведением литературы, как всякое вообще произведение драматургии и, в особенности на том основании, что все зрительные образы существуют в сценарии как литературные.

Это решение вопроса было для своего времени смелым и по-своему последовательным решением. Но оно имело тот существенный недостаток, что не столько решало проблему, сколько избавлялось от нее. Раскрепощение сценария от техницизма и словесничества с неверной формулировкой его роли было откреплением его от кино.

Утверждение сценария художественным произведением по наличию литературных признаков есть перескок через его кинематографическую природу и производственное назначение, т. е. через то именно, что является в нем основным. Задача сценария заключается в том, чтобы увидеть, изобрести, а не только списать или записать произведение кинематографического искусства. Коренная задача драматурга — заставить литературное слово, некинематографическое само по себе средство, создать слово кинематографическое. Необходимость и специфика здесь в том, что кинодраматург должен добиться создания словом не словесного, а кинематографического образа.

В одном из сценариев Ржешевского есть кадр: «И лучшее в аппарате сменяется прекрасным». С литературной стороны все обстоит совершенно благополучно. Литературный образ движения к красоте хорошо ощутим. Но вот с кинематографической стороны — это совершенно безобразный кадр. Возможны десятки и сотни способов показать смену красивого прекрасным, и каждый художник сделает это по-своему. Но драматургом здесь не найден и не предложен ни один способ. Чтобы снять этот кадр, нужно прежде всего взять на слом речевой образ и заменить ясным и точным кинематографическим образом.

С другой стороны, в американской и нашей кинематографической практике широко известны такие способы образного кинематографического изложения, которые совершенно бессмысленны в качестве образов литературных. В картине Я б е г л ы й к а т о р ж н и к несколько лет биографии героя показаны перевертыванием страниц его послужного списка. В картине Ц и т а д е л ь драматургически ответственный момент, работающий на несколько сюжетных линий, — удачно сделанная операция — показан так: врач кладет девочку на операционный стол, рука накапывает наркотик в маску. Затем — уже другое место действия: девочка в кровати и пьет из поильника, девочка на руках у матери. И, наконец, ноги танцующей девочки.

В литературе это просто нельзя сделать, не сорвавшись в самый жалкий репортаж.

Дело в том, что совпадение зрительной и литературной образности в сценарии ненужно и неважно. Сценарий создается и воспринимается не литературным, не театральным, а кинематографическим — и только кинематографическим опытом. Бела Балаш рассказывает о человеке, который по каким-то причинам никогда не был в кинотеатре. Когда он в первый раз увидел картину, он ничего не понял в том, что происходило на экране. Зрелище подавило его. Маленькая девочка, с которой он был в театре, в свою очередь не поняла, почему он убежал, не досмотрев картину.

Поведение этого человека было совершенно закономерно. Он не имел опыта, не понимал языка кинозрелища, не мог связать того, что видел. Ему не были знакомы ни «общие места», ни связь положения, он не улавливал сюжета, не выстраивал закономерностей. И понадобился опыт, частые посещения кино, чтобы научиться говорить на его языке, чтобы восприятие картины сделалось таким же простым и легким делом, как чтение и речь.

Несомненно, что только многосотлетний театральный опыт позволяет чувствовать и понимать форму драматического произведения. Его можно читать как литературу не потому, что форма театра на самом деле не отличается от стихотворной или беллетристической, а потому, что накопленный театральный опыт велик, пластичен и легко сливается с литературным. Но из-за этого нельзя забывать, что это два разных опыта, что они всегда глубоко диференцированы, хотя и очень подвижны, и легко переходят один в другой.

Наличие специально кинематографического опыта можно было бы утверждать, наконец, и априорно даже и при полном отсутствии каких бы то ни было «косвенных улик». Так же, как понадобились столетия для того, чтобы уметь правильно протянуть руку или овладеть словом, нужно время для того, чтобы овладеть новой системой мышления, какой является кино. Авторский сценарий есть конденсированная и решающая форма этой работы, в этом трудность и органическая конфликтность его, в этом, в частности, сложность понимания его природы и структуры, взаимосвязи элементов, из которых он состоит. Наиболее очевидно во всяком случае, что его основное назначение — конденсация специально кинематографического опыта. Дополнительно его можно рассматривать и как явление литературы. Но это будет различением по второстепенному признаку.

Ставить перед сценарием чисто литературные задачи и причислять его к художественной литературе по признаку выполнения этих задач — значит поставить вопрос на голову, извратить и обессмыслить его. Это неверно теоретически и вредно практически. Теоретическая путаница здесь в том, что дело обстоит как раз наоборот. Перед сценарием нужно ставить кинематографические задачи и причислять его к кино по признаку выполнения этих задач. Литературой он будет именно по признаку кинематографичности — извнутри, а не извне кино.

V

Принципиальные и практические ошибки в оценке специфики и значения кинодраматургии затягивают наступление зрелости кино. Переходность состояния авторского сценария выражается в том, что в большей части авторских сценариев нет достаточного творчески-кинематографического опыта для создания цельного художественного произведения. Из этого меньше всего следует, что он есть в сценариях, написанных не драматургами, а, скажем, режиссурой. Кинодраматургия одна — кто бы ею ни занимался: писатели, сценаристы или режиссеры. И ее

относительная слабость есть слабость не только цеха драматургов, а следствие всего состояния кино.

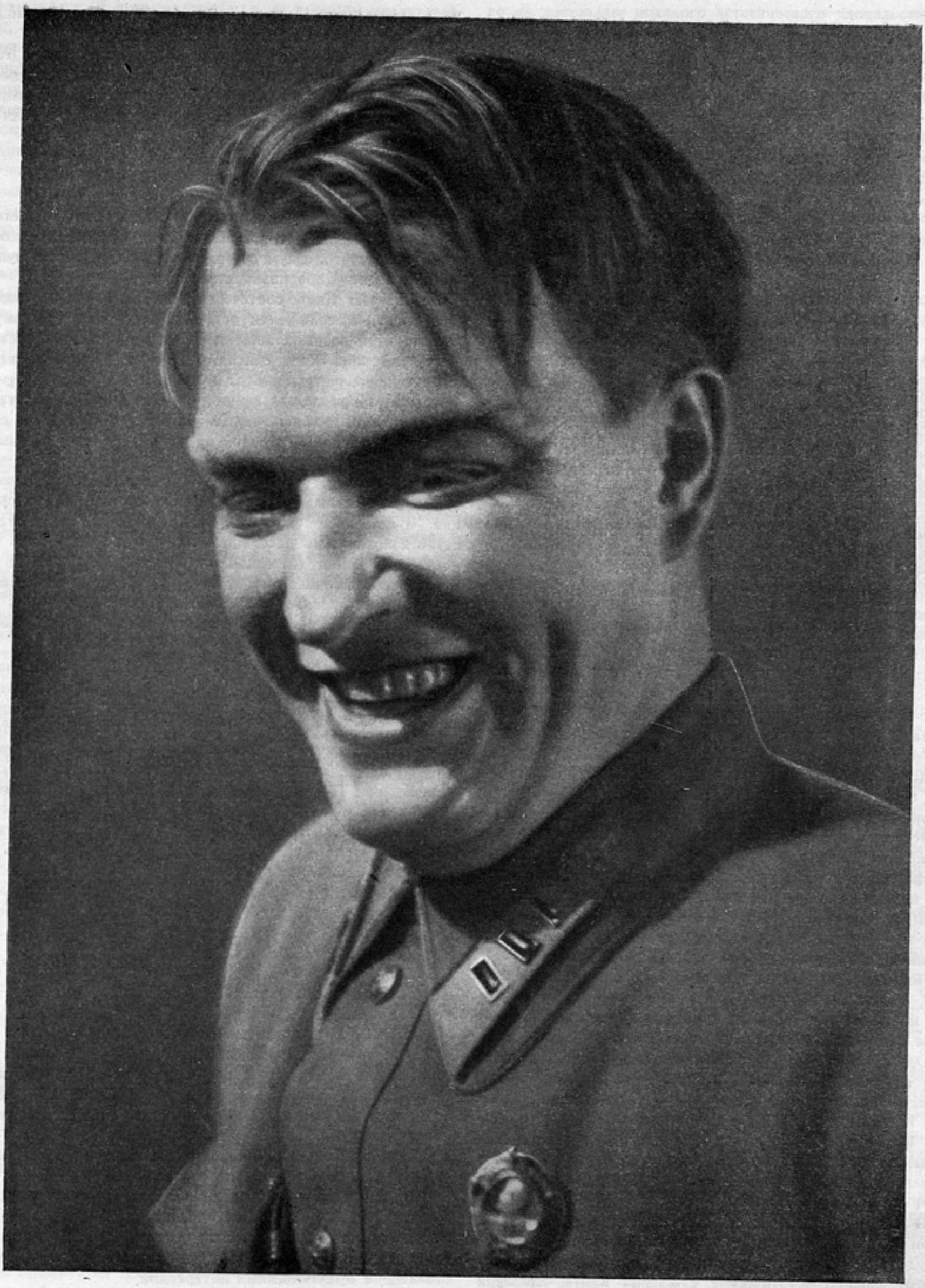
Даже лучшие сценарии А. Довженко, Г. Козинцева и Л. Трауберга, Г. и С. Васильевых и других режиссеров, как и сценарии К. Виноградской, М. Блеймана, Л. Каплера и других драматургов, драматургически неполноценны. Они большей частью состоят из поэтического замысла, широко и подробно охватывающего один, иногда новый и интересный сюжет или характер, и большого количества прозы. На небольшое количество кинематографической или писательской удачи, т. е. того, что не умеет делать кроме них никто другой, приходится слишком много ремесленно-технической ловкости, т. е. того, что умеет делать каждый сосед по постановке, каждый собрат по сценарной специальности.

Кинодраматургия даже лучших мастеров сбивчива, пестра, писательская или зауряд-инсценировочная удача в их произведениях пересиливает кинематографическую потому, что нет еще ни достаточного чувственно пережитого киноопыта, ни разработанных форм образного киномышления. Кино в целом еще не вырвалось из инсценировки, из переложения, из пересказа, из популяризации. Оно не достигло той свободы в обращении с материалом, той высоты уровня, когда художник в состоянии создавать художественно цельные произведения, форма которых неприкосновенна.

Процесс высвобождения авторского сценария из непонимания его действительного назначения мучителен и медленен. Это естественно, потому что речь идет об образовании нового искусства, новой формы творческого процесса. Руками стратега, руками тактика, руками мастера он мог бы быть ускорен, выведен из самотека. Будут ли у авторского сценария такие мастера-педагоги или не будут, будет ли процесс его становления самотечным или в него вмешается разумная воля руководства—путь его движения один. Авторский сценарий идет к неприкосновенности, художественной цельности изобретенной драматургом картины. Неприкосновенность авторского сценария — это единственный принципиальный лозунг, который в состоянии укрепить и укрупнить сценарий и драматургию. Он должен быть осуществляем уже сегодня, как бы мало ни было сценариев, имеющих полное и безоговорочное право на неприкосновенность.

В новом искусстве кино, в процессе все еще происходящего его оформления, в поисках верных форм ни одна из существующих форм не имеет основания считать себя выше другой.

Говоря позитивно, самостоятельность и неприкосновенность авторского сценария есть единственный путь к тому, чтобы кино достигло новых успехов. Если оно хочет достичь высшей формы художественной зрелости, найти кадры серьезных и талантливых работников сценария, оно должно смело и по выбору, а не самотеком итти к взрослости. Всеми мерами, не исключая и крутых, нужно добиться драматургии самостоятельной на своем этапе работы над картиной, неприкосновенной и неузурпированной на протяжении других этапов создания кинематографического художественного произведения.



«ВАЛЕРИЙ ЧКАЛОВ»

Сценарий Г. Байдукова, Д. Тарасова и Б. Чирскова. Режиссер М. Калатозов. Оператор А. Гинцбург. Ленфильм.
На фото: засл. арт. РСФСР В. Белокуров в роли Чкалова

Предмет эстетики*

И. Астахов

Эстетикой мы называем науку об искусстве, законах и формах выражения прекрасного.

Сложившееся в силу вековой традиции отношение к эстетике как науке, изучающей только изящное в искусстве, неизбежно приводило не только к отрыву эстетики от жизни, но и к чрезмерному, ошибочному ограничению ее практического приложения в сфере самого искусства. Огромное количество произведений искусства, не подходивших под рубрику «изящных», оказывалось за пределами эстетического осмысления.

Социалистическая эстетика, стремящаяся к научному познанию многообразных явлений искусства и красоты, завоевывает все более широкую сферу для своего практического применения. Поскольку прекрасное в искусстве в огромном большинстве случаев является отражением прекрасного в самой жизни, современная эстетика не может успешно и плодотворно развиваться, если она будет игнорировать этот величайший по своему значению фактор.

Социалистическое общество, преодолевающее в своем победоносном развитии грязь и мерзость капиталистических пережитков, создает исключительно благоприятные условия для расцвета прекрасного во всех областях жизни.

Эстетика должна, следовательно, изучать не только отраженные формы прекрасного, но и реальные, жизненные формы его обнаружения. Высшим критерием подлинной науки является практика. Эстетика, оторванная от жизни и практики развивающегося искусства, неизбежно превращается в каталог философских и искусствоведческих терминов, лишенных реального значения и смысла.

Появление замечательных произведений советской музыки, живописи, киноискусства и литературы дает обильный материал для научно-теоретического осмысления путей и форм развития социалистического искусства.

Однако было бы неправильным вести разработку проблем современной эстетики в отрыве от научно-теоретического наследства, представленного классическими работами Канта, Гегеля и др. Идеалистический характер эстетики Канта и Гегеля не может служить основанием для огульного отрицания ее. Критическая переработка богатейшего эстетического наследства — одна из неотложных задач современной эстетики.

В настоящей работе мы останавливаемся только на одном вопросе — предмете эстетики. Основное внимание мы уделяем Канту, Шиллеру и Гегелю. Подвергая критическому анализу эстетические суждения Канта, Шиллера и Гегеля при рассмотрении предмета эстетики, мы отнюдь не ставим своей задачей давать исчерпывающую оценку их эстетическим воззрениям. Эта большая задача не может быть решена в рамках небольшой работы.

В предшествующей статье («Искусство кино», 1940, № 10), посвященной рассмотрению эстетического предмета и чувства, мы сформулировали ряд положений, которые по существу являются логическим продолжением настоящей работы.

* Глава из книги об эстетике.

*

Основоположник современной буржуазной эстетики Баумгартен предметом эстетики считал чувственное познание прекрасного. Баумгартен резко разграничивал чувственное и рассудное познавание.

Эммануил Кант, соотечественник Баумгартена, развивая основные положения эстетики, стал, как и Баумгартен, на путь разрыва эстетического и логического (истинного) познания. Кант считал чувственное познание неизмеримо ниже рассудочного, признавая за последним роль «высшего законодателя природы». «Высшее законодательство природы должно находиться в нас самих, то есть в нашем рассудке... Рассудок не почерпает свои законы из природы, а предписывает ей» («Пролегомены»). В соответствии с этим чувственное познание, познание прекрасного резко отграничивается от логического, истинного познания. Чувственное познание не прибегает к доказательствам и логическим рассуждениям, оно не нуждается в понятиеобразующей деятельности. Чувственное познание само по себе проникает в сферу прекрасного. «Прекрасно то, что всем нравится без понятия. Если об объектах судить только по понятиям, теряется всякое представление о красоте» («Критика способности суждения»).

Эстетическое переживание совершенно «незаинтересованное», т. е. отрешенное, очищенное от земных интересов, вполне свободно. Оно не связано ни с целью, ни с преднамеренным интересом. Оно благодаря этим качествам способно отражать в чувственной форме сверхчувственный (трансцендентальный) мир и доставлять эстетическое наслаждение. Почему поэзия доставляет нам наслаждение? Потому что «она укрепляет душу, ибо дает ей возможность почувствовать свою свободную, самостоятельную и независимую от естественных определений способность созерцать и рассматривать природу, как явление, по воззрениям, которые сами собой в опыте не даются ни для высших чувств, ни для рассудка, следовательно, пользоваться ею в интересах сверхчувственного, как бы в виде его схемы» («Критика способности суждения»).

Если мы относимся к предметам совершенно без всякой потребности или интереса, это значит, что мы относимся к ним чисто эстетически. Чисто эстетическое удовольствие чуждо заинтересованности. Если человек в отношении предмета чувствует удовольствие без всякого интереса, если в это удовольствие не примешивается никакого желания, никакая потребность, никакое проявление воли, если человек не хочет отнять что-либо от предмета, ни пользоваться им, ни употреблять его, то в одном созерцании замолкнет всякое желание, всякое беспокойство воли. Это и есть эстетическое отношение к предмету.

Совсем иное представляет чувственное или разумное желание. Удовольствие, обусловленное чувственным желанием, есть патологическое, животное. Такое удовольствие несвободно, как и удовольствие разумное, обусловленное практическими интересами.

Кант резко противопоставляет эстетическое, т. е. свободное, незаинтересованное удовольствие, всякому другому — несвободному, заинтересованному. Все, что нравится человеку, есть или одно представление или бытие

предмета. В первом случае, т. е. в одном представлении, мы имеем нечто незаинтересованное, свободное и потому чисто эстетическое, во втором — заинтересованное и потому практическое или патологическое. Как же называется человеческая способность, определяющая характер нашего отношения к предмету? Эта способность называется «суждением вкуса». Вкус, по Канту, есть способность судить о предмете или представлении без всякого интереса на основании одного удовольствия или неудовольствия. Предмет такого удовольствия называется прекрасным. Иначе говоря, прекрасно то, что без всякого интереса необходимо нравится всем одною своею формою. «Всякий должен согласиться, — говорит Кант, — что суждение о красоте, в которое примешивается хотя бы малейший интерес, есть пристрастное и никак не чистое суждение вкуса. Чтобы играть роль судьи в деле искусства, нужно не иметь ни малейшего интереса в бытии предмета, а быть в этом отношении совершенно равнодушным».

Из кантовских в высшей степени отвлеченных рассуждений о красоте и эстетическом суждении постараемся извлечь более простые и ясные мысли.

Каким образом более простыми словами можно сформулировать кантовское определение эстетического вкуса, не искажая сущности этого определения?

Самое важное, на что все время обращает внимание Кант в своих рассуждениях о красоте и эстетическом вкусе, заключается в так называемой незаинтересованности, или, что то же самое, беспристрастности. Имея в виду это столь важное для Канта обстоятельство, мы могли бы более просто и ясно сказать: эстетическим суждением или, что то же самое, суждением о красоте называется совершенно беспристрастное, то есть вполне объективное суждение о предмете. Но в последней выдержке из основной кантовской работы по эстетике («Критика способности суждения»), которую мы привели, есть еще одно слово, на которое необходимо обратить внимание. Кант говорит, что в своем суждении о бытии вещи «судья» не только не должен иметь «ни малейшего интереса», но сверх того «быть... совершенно равнодушным». На первый взгляд это утверждение может показаться странным. Ведь речь идет не о вещи вообще, не о всякой вещи, но о такой вещи, о таком предмете, который способен доставлять нам эстетическое наслаждение. В данном случае речь идет или о произведении искусства или о таких предметах природы, которые способны породить то, что Кант называет эстетическим удовольствием. Если вопрос стоит таким образом, то становится непонятным, почему «судья» должен относиться совершенно «равнодушно» к эстетическому предмету, чтобы высказать о нем правильное эстетическое суждение, суждение вкуса. Кант ставит «эстетического судью» в такие условия, которые исключают возможность вынести какое бы то ни было суждение. Это станет понятным, если мы вспомним, что эстетическое удовольствие, обусловленное определенным предметом, складывается у человека из каких-то живых эмоциональных переживаний, чувств, душевных движений.

Человек может высказать эстетическое суждение (суждение вкуса) только в том случае, если эстетический предмет вызвал определенные эмоции, переживания, ощущения, которые это суждение только и могут подсказать. Если предмет не вызвал в человеке никаких чувственных движений, если в своем отношении к предмету человек проявляет совершенное равнодушие, он не может высказать о нем никаких эстетических суждений, кроме одного: предмет неэстетичен, т. е. лишен красоты, и в силу этого не доставляет никакого эстетического удовольствия, не нарушает «совершенного равнодушия».

В итоге получается, что стремление Канта поставить «судью» эстетических качеств предмета в условия совершенной незаинтересованности и полного равнодушия является неосуществимым, неправильным.

Мы должны проанализировать сущность кантовских рассуждений более тщательно. Посмотрим на вопрос «незаинтересованности» и «равнодушния» к предмету с другой стороны.

Кант говорит о человеке, который должен относиться к бытию предмета без всякого интереса, т. е. совершенно беспристрастно, если он хочет высказать правильное эстетическое суждение.

Возникает вопрос: может ли общественный человек, движимый жизненными интересами, отрешиться на то время, в течение которого он созерцает эстетический предмет, от этих жизненных интересов, симпатий, привязанностей и т. д. По нашему мнению, исходящему из определения Маркса, что человек есть совокупность общественных отношений, это невозможно. Невозможно потому, что в жизненных интересах, действиях, поступках и суждениях проявляется социальная сущность человека. Человек не волен в каждый данный момент, связанный с созерцанием эстетического предмета, отрешиться от своей социальной сущности, от своих жизненных интересов, чтобы по истечении этого времени (или моментов) снова обрести «отринутую» им сущность и интересы. Такие превращения возможны только в воображении, а не в практической, реальной жизни.

Постановка Канта неверна, метафизична именно потому, что он априорно и абстрактно проецирует (мысленно созерцает) человека вообще, а не конкретно исторического человека. Но делают историю, выносят эстетические суждения и создают эстетические предметы не абстрактные люди, не люди «вообще», а живые, конкретно исторические люди. А эти конкретно исторические люди выносят свои суждения об эстетических предметах и создают эти предметы под влиянием общественных интересов и с точки зрения этих интересов. Говоря о романе Л. Толстого «Анна Каренина», мы восхищаемся красотой и цельностью натуры Анны Аркадьевны и ненавидим «механическую» душу Каренина, который живет в мире лжи так же свободно, как рыба в воде.

Видя превосходные кинофильмы Чапаев, Ленин в 1918 году, Великий гражданин, Яков Свердлов, мы восхищаемся прекрасными, вдохновляющими подвигами наших великих современников.

Высказывая свои эстетические суждения об этих фильмах, мы не скрываем своего глубочайшего интереса к тому, что в них происходит, то, что непосредственно связано с историческими судьбами целого народа.

Кристальная чистота, самоотвержение, величайшая преданность народу, делу революции — эти замечательные качества, характеризующие героев названных фильмов, — высшее выражение духа народности, а следовательно, подлинной красоты. Поэтому суждение человека об эстетическом предмете будет всегда суждением общественно заинтересованного человека. Значит ли это, что такое суждение будет обязательно ложным, неправильным, неэстетическим? Совсем необязательно. Суждение общественного человека об эстетическом предмете не может не отражать в какой-то степени объективную сущность этого предмета. И поскольку в этом суждении будет отражаться объективная сущность эстетического предмета, постольку оно будет истинно эстетическим суждением, т. е. суждением, приближающим нас к полному, всестороннему познанию

объективной сущности этого предмета и его эстетических свойств.

Следовательно, для эстетического суждения не только не обязательно, но и невозможно отрешение от общественных интересов. Правильность, истинность научного и эстетического суждения определяются не степенью удаления этих суждений от практических интересов, а степенью их соответствия объективному предмету. Наше суждение, наше познание настолько же истинны, насколько полно и всесторонне отражают реальный, объективно существующий предмет. И для того чтобы постигнуть истинную сущность эстетического предмета, вовсе не обязательно превращаться в феникса, который возникает из пепла, а потом снова исчезает.

В такой же степени необязательно и объективно невозможно относиться совершенно равнодушно к эстетическим предметам, которые тем и замечательны, что вызывают живые душевные движения, волнения и созданы именно для того, чтобы преодолевать совершенное равнодушие своим живым и волнующим содержанием. Если я пришел в кинотеатр вполне равнодушным, я теряю свое равнодушие, видя перед собой образ Якова Свердлова. Равнодушие и искусство несовместимы.

Почему Кант столь резко ограничивает чистое, незаинтересованное суждение вкуса от практического (заинтересованного) суждения? Если отвечать на этот вопрос, следуя только строгой логике суждений, то должны будем прежде всего указать на кантовское стремление подчеркнуть чисто человеческий характер эстетического удовольствия в отличие от животного или, как выражается Кант, патологического удовольствия, проистекающего из чувственного желания. Прекрасное, по Канту, есть нечто специфически человеческое. Приятное возможно и в животном ощущении, прекрасное же — только в человеческом. Кант, безусловно, приближается к истине, утверждая чисто человеческий характер прекрасного, проводя резкое различие между животно-биологическим удовольствием и духовно-эстетическим (человеческим). Но делает он это чисто метафизически, отрывая логическое (рассудочное) познание от эстетического, рассматривая это последнее как совершенно независимое от практического, противопоставляя как диаметрально противоположные, взаимно друг друга исключающие. Эстетические суждения нашего революционного народа органически связаны с его практическими интересами, вытекают из них, обусловлены ими.

Критерием истины является практика. Практический интерес отнюдь не всегда противоречит эстетическому удовольствию, как нечто чуждое. Эстетические вкусы обусловливаются и развиваются под влиянием общественно-практических интересов. Отрывать поэтому эстетическое суждение от практического интереса значит насиловать духовную сущность человека, являющегося одновременно и «судьей» эстетического предмета и практическим творцом этого предмета. Произведения Горького служат одновременно и как средство развития эстетического вкуса и как средство практических интересов народа.

Но мы до сих пор не остановились на одном чрезвычайно существенном моменте кантовского рассуждения о представлении и бытии предмета. Кант утверждает, что эстетическим является не самый предмет, а наше незаинтересованное «представление» о предмете. Суждение вкуса, т. е. эстетическое суждение, должно быть «безразлично в отношении к бытию предмета». Почему? Потому, во-первых, что бытие предмета, сущность предмета непознаваемы вообще, во-вторых, бытие, сущность предмета могут быть связаны, по Канту, с каким-нибудь интересом, с желанием использовать этот предмет. А это как раз противостоит чистому, незаинтересованному представлению о предмете. Для Канта бытие предмета, сущность предмета непознаваемы. О предмете мы можем судить лишь на основании явления этого предмета, на основании нашего представления о нем. Но эстетическое суждение, совершенно оторванное от познавательного, логического суждения, совсем не может проникнуть в сущность предмета. Эстетическое суждение, по Канту, ни в каком случае не может быть познавательным суждением, оно нелогического свойства. В одном случае Кант говорит, что эстетическое не есть признак, содержащийся в представлении, а есть такое свойство, которое принадлежит ему только по отношению к определенной способности в нас. Это нечто такое, что мы прибавляем или присоединяем к нашему представлению.

В данной постановке вопроса содержится некоторый элемент объективности эстетического суждения. Он содержится в том самом «нечто», которое мы прибавляем или присоединяем к нашему суждению или представлению. До представления предмета мы не имеем этого «нечто», в результате представления это «нечто» присоединилось к нему. Здесь, судя по строгой, последовательной логике, следовало бы сделать еще один шаг к объективности и мы вышли бы на материалистический путь. Мы на этом пути нашли бы нечто такое, что следовало назвать объективным, реально существующим эстетическим предметом или эстетическим свойством предмета. Но Кант этого шага не делает. Он вслед за признанием будто бы объективного «нечто», присоединяющегося к нашему представлению о предмете, делает попятный шаг. Кант утверждает, что эстетическое есть не что иное, как наше представление, что независимо от нашего созерцания нет ничего эстетического, точно так же как не существует добро независимо от воли, причинность — независимо от рассудка, чувственные свойства — независимо от чувств.

Автор «Критики способности суждения» становится в данном случае на субъективно-идеалистические позиции, отрицая какой бы то ни было признак объективности эстетического. Сказать, что независимо от нашего созерцания нет ничего эстетичного, значит отвергнуть признание объективности, реальности существования эстетических предметов или эстетических свойств. Кант выступает в качестве ярого противника той эстетики, которая полагала основу эстетического в реально существующих предметах. Эстетику, признававшую существование предметов и их эстетических свойств независимо от человеческого, сознания, Кант называл догматической. Но сам становился на компромиссный между материализмом и идеализмом путь, а в конечном итоге на путь агностицизма, непознаваемости вещей в себе. Субъективно идеалистический характер кантовского определения эстетического усложняется, кроме того, сверхчувственной мистикой, трансцендентальностью. Кант рассматривает эстетическое удовольствие не только как условие отрешения от земных желаний и интересов, но и как средство проникновения в сверхчувственный, трансцендентальный мир. В эстетическом переживании, по Канту, отражается, как солнечный луч в капле воды, чудесный сверхчувственный мир. Другими словами, эстетическое есть окно, лазейка в божественный, наземный, сверхчувственный мир. Таким образом, проповедуя эстетическую незаинтересованность, независимость эстетического от логического и чувственно-материального, отрывая представление о предмете от бытия предмета, утверждая самостоятельность, независимость эстетического созерцания от реального мира, Эммануил Кант пришел на

позицию критического мистицизма и субъективного идеализма.

Совершенно очевидно, что кантовское определение предмета как чистого, независимого от реального бытия созерцания мы не можем принять. На ошибочность этой основной посылки обратил внимание один из рьяных последователей Канта — Ф. Шиллер. «Критика Канта отрицает объективность прекрасного без достаточного основания, именно потому, что суждение о красоте основывается на чувстве удовольствия. Необходимо исследовать и сопоставить объективный характер предметов, считающихся красивыми» («Статьи по эстетике», стр. 47). Этим замечанием гениальный ученик нанес чрезвычайно сильный удар своему учителю.

У Канта, пишет Шиллер, «понятие «прекрасное» лишено объективной основы, согласия, основания его, должно, стало быть, искать в произносящем оценочное суждение субъекте... Вкус судит о прекрасном субъективно, посредством чувства... Удовольствие, доставляемое красотою, покоится на субъективной основе, на всеобщности законов мышления» (там же, стр. 468). В этой субъективности эстетических суждений, в отказе признать «объективный характер предметов, считающихся красивыми», Шиллер обнаружил одно из самых уязвимых мест всей кантовской системы. Шиллер заметил большую непоследовательность в суждениях Канта. В одном случае Кант признает в качестве прекрасного только чистую субъективность незаинтересованного суждения вкуса, в другом — говорит о прекрасном в природе и в искусстве, т. е. как бы признает объективное, реальное существование эстетических предметов. «Прекрасное в природе есть прекрасная вещь, прекрасное в искусстве есть прекрасное представление о вещи». Совершенно очевидно, что эти суждения находятся в непримиримом противоречии с утверждением о чистой субъективности эстетического вкуса.

Кант, привносивший во все области человеческого знания дух критической философии, назвал соответствующим образом и свою основную работу по эстетике: «Критика способности суждения». В этом своеобразном названии, как и во всей философской концепции Канта, резко выражен характер критического субъективизма.

До сих пор еще сохранились некоторые люди, утверждающие в полном согласии с Кантом, что прекрасных предметов в жизни нет и не может быть, что красочное вносится в жизнь только нашими ощущениями и представлениями. Теоретически отрицая прекрасное в жизни, эти люди проходят мимо замечательных героев, их благородных и прекрасных деяний. Следствием этой ошибки являются многочисленные измышления, жалкие, выдуманные «замухрышки», выдаваемые за современных героев.

Чтобы развенчать эту вредную тенденцию, достаточно сослаться на замечательный сценарий Валерий Чкалов, созданный на основе изучения реальной жизни, реальных советских людей. Только что законченный производством фильм о Чкалове отражает средствами киноискусства прекрасное в нашей советской жизни.

☆

Иной взгляд на те же вопросы развил в своей трехтомной «Эстетике» великий Гегель. Он в самом начале своего большого исследования объясняет и причину употребления термина «эстетика» и ее предмета. Во введении к «Эстетике» Гегель говорит, что «эстетика не совсем подходящее слово для обозначения соответствующего этой науке предмета, так как слово «эстетика» в его более точном смысле означает: наука о чувстве, чувствовании. В таком значении эстетика в качестве науки зародилась в вольфовской школе в Германии» и наиболее определенно была сформулирована Баумгартеном (1750 г.). Современная эстетика, говорит Гегель, имеет своим предметом нечто иное, но мы оставляем старый термин только «потому, что вопрос о названии нас не интересует, и к тому же надо принять во внимание, что термин «эстетика» уже укоренился, так как он из языка науки перешел в общее словоупотребление и потому будет лучше сохранить его». Из этих замечаний Гегеля следует, что дело не в названии, не в термине, а в существе науки, в точном определении ее предмета.

Что же является предметом эстетики?

Гегель утверждает, что «ее предметом является обширное царство прекрасного». Где же границы этого обширного царства, изучаемого эстетикой? При внимательном рассмотрении вопроса оказывается, что обширное царство прекрасного весьма категорично Гегелем ограничено только рамками искусства, да и то не всякого искусства, а лишь искусства изящного. «Говоря строже, — пишет Гегель, — предметом эстетики является область искусства и при том не всякого, а именно изящного искусства».

М. Брекер говорит, что «под искусством мы понимаем изображение прекрасного» («Очерк истории искусств», 1898 г.). Если бы дело обстояло так, тогда Гегелю незачем было бы специально оговаривать, что эстетика имеет своим предметом не всякое искусство, а лишь искусство изящное, т. е. изображающее только прекрасное. Где, в какой стране мы можем назвать искусство, которое изображало бы только прекрасное? Пожалуй, только в античном мире, да и то не всецело. Ф. Шиллер указывал на ужасные, омерзительные образы фурий и эриний в трагедиях Эсхила: «Отвратительное, искаженное лицо, тощие тела, голова, вместо волос покрытая змеями, столь же возмущает наши чувства, сколь оскорбляет вкус» (Шиллер, «Статьи по эстетике», стр. 487). Правда, образы, подобные фуриям и эриниям или страшным змеям (группа Лаокоон, «Энеида» Виргилия), в античном искусстве встречаются скорее как исключение, чем как правило, но эстетика не может ограничить свой предмет только античным искусством, в котором прекрасное является господствующим началом.

Г. Э. Лессинг, говоря о том, что «у древних красота была высшим законом изобразительных искусств», заметил, что современное искусство в сравнении с античным неизмеримо расширило сферу изображаемых предметов. «Искусство в новейшее время, — говорит он в знаменитом «Лаокооне», — чрезвычайно расширило свои границы. Оно подражает теперь, как обыкновенно говорится, всей видимой природе, в которой красота составляет лишь малую частицу. Истинное выражение является его главным законом» (стр. 68). Лессинг в своем утверждении чрезвычайно близко подошел к истине. Достаточно напомнить страшные сцены «Божественной комедии» Данте, смешных героев «Дон Кихота» Сервантеса, гнусные, грязные проделки бальзаковских дельцов, мольеровских тартюфов, продажных любовников и любовниц Мопассана, мертводушных небокоптителей Гоголя, помпадуров и глупцов Салтыкова-Щедрина, чтобы сказать: в этих произведениях «красота составляет лишь малую частицу».

Если согласиться с Гегелем, тогда придется исключить из области изучаемых эстетикой предметов подавляющее большинство произведений искусства только лишь на том основании, что в них отсутствует изящное.

Но последуем пока за гегелевскими рассуждениями и доводами. В них обнаруживается порочность принципа,

исходя из которого он изгнал все неизящное из области эстетики.

«Точным обозначением нашей дисциплины, — продолжает он, — служит выражение: «философия искусства» или более определенно — «философия изящного искусства». Этим выражением мы сразу же исключаем из области нашей дисциплины прекрасное в природе» (введение к «Эстетике»).

На каком основании Гегель ограничивает «предмет эстетики областью прекрасного в искусстве», изгоняя не только неизящное искусство, но и прекрасное в природе? Гегель прежде всего подвергает сомнению такие повседневные определения, как например красивый цвет, красивое небо, красивые животные, красивые люди. Гегель подвергает сомнению эти определения, как и определение красоты в природе, на одном и том же основании. Мы утверждаем, пишет Гегель, что «красота в искусстве стоит выше красоты в природе. Ибо красота в искусстве является красотой, порожденной и вновь порожденной духом, и насколько и его произведения стоят выше природы и ее явлений, настолько же и красота в искусстве стоит выше красоты в природе... Прекрасное в природе является лишь отражением красоты, принадлежащей духу, является несовершенным, не полным видом красоты, которой по существенному своему бытию (ihrer substanz nach) содержится в самом духе».

Не прибегая к дальнейшим доказательствам, Гегель ссылается на тот якобы убийственный для сторонников прекрасного в природе аргумент, что «до сих пор еще никому не взбрела в голову мысль выделить особо красоту предметов природы и создать науку, которая давала бы систематический разбор этих красот». Конкретная история искуств показывает как раз обратное: ни один из великих художников слова, кисти, кино и даже резца не прошел мимо красоты человека, животных, цветов, рек, скал, словом, мимо того, что называется красотой природы.

Для мастеров живописи и натурного киноискусства красота природы имеет особенно большое значение.

Каждый из мастеров подлинного искусства стремится к воспроизведению чарующей красоты природы. Пушкин, Тургенев, Толстой, Лермонтов, Горький, Мопассан, Гёте, Гейне, Байрон и многие другие возвели красоту природы почти в культ человеческого поклонения. А ведь большинство из них нельзя заподозрить в пантеизме. Гегелевскому отвержению красоты природы Чернышевский противопоставил утверждение «прекрасное есть жизнь», красота жизни и природы выше красоты в искусстве. Чернышевский не презрительным жестом, как это делает Гегель, а многочисленными доводами в своей замечательной работе «Эстетические отношения искусства к действительности» доказывает, что «произведения искусства решительно не могут выдержать сравнения с живой действительностью». Но дело, разумеется, не в противопоставлении Чернышевского Гегелю. Этим противопоставлением еще ровно ничего не доказывается. Отвергая красоту в природе, как нечто низшее, Гегель строго следовал своей философской концепции. Необычайно последовательная, но в такой же степени идеалистическая, спекулятивная, гегелевская концепция неизбежно вела к принижению природы и возвеличению духа, к противопоставлению и прославлению красоты духа над всеми другими видами красоты. Не идея обожествила Гегеля, но Гегель обожествил идею. Последовательно исследуя развитие божественной идеи, он всячески воззывал абсолютный дух. Искусство, как и религия и философия, было превращено великим немцем в служанку богословия, т. е. как сам говорит Гегель, «в один из способов познания и выражения божественного, глубочайших человеческих интересов, широчайших истин духа».

На чем покоится гегелевское утверждение, что красота природы ниже красоты духа? Можно было бы сказать: ни на чем. Гегель вместо доказательства постулирует основополагающее значение вечной, довременной абсолютной идеи, которая в своем развитии озаряет только отблеском своей красоты «низкую» природу. Поэтому он презрительно отворачивается от жалких отраженных лучей в природе, овладевая, как ему кажется, при помощи науки эстетики первоисточником этих лучей — солнцем божественной красоты, воплощенной в произведениях изящного искусства. Гегель, однако, забывает при этом, что пластические боги древней Греции создавались людьми, даже не помышлявшими о существовании христианского бога, во славу которого воинствует творец «феноменологии духа». Греки были язычниками-политеистами, они поклонялись своему Олимпу, который был населен множеством богов, настолько демократичных и человечных, насколько гегелевский бог монархичен. Только спекулятивная философия могла не заметить этого кричащего противоречия.

Действительная наука, созданная гением Маркса, доказала, и доказала при этом неопровержимо, что основным, исходным является не дух, а материя, реальный процесс жизни. Эта философская истина имеет огромное значение для искусства. Не дух породил материальную действительность, снисходительно озарив ее бледными лучами своей красоты, но материальная действительность в высших формах своего развития породила так называемый дух, т. е. человеческое сознание, мышление, вне которого никакого другого духа не существовало и не существует. Под влиянием развивающихся общественных отношений развивался носитель «духа» человек, а вместе с ним в нем самом развивались чувства, способные наслаждаться красотой. Исторически сформировавшийся человек развил в себе не только способность наслаждаться красотой, но и способность творить прекрасное, творить «по законам красоты», как говорил великий Маркс.

Гегель упорно доказывает, что искусство, целью которого «является чувственное изображение самого абсолютного», берет свой источник из самой «абсолютной идеи». Содержанием искусства является идея, а ее формой — чувственное, образное оформление. Другими словами, и началом и целью искусства является абсолютная идея.

Но мы уже знаем, что абсолютная гегелевская идея есть высшее проявление божественной сверхчувственной идеи. Искусство проникает в сферу сверхчувственной идеи, постигает ее сущность и придает ей чувственную, образную форму выражения. Таким образом красота, воплощенная в сфере абсолютного духа, благодаря искусству приобретает видимое, чувственное выражение. На этом основании Гегель утверждает, что искусство настолько выше природы, насколько глубже оно постигает и выражает сущность абсолютной идеи. Искусство не просто отражает реальный мир в образах и картинах, но выражает «высшую реальность и более истинное существование», чем «обыденная действительность». Этой высшей реальностью по сравнению с обыденной действительностью является все та же бесконечно развивающаяся абсолютная идея. При внимательном рассмотрении оказывается, что Гегель отождествляет сущность искусства и сущность красоты.

В вышеприведенных высказываниях мы видели, что источником и целью искусства Гегель признает абсолют-

ную идею. Но и содержанием искусства Гегель признает ту же самую идею. Формой выражения этой идеи в искусстве он считает образ.

Как же определяет Гегель красоту? «Красота, — говорит он, — есть, сама идея, реализованная в чувственном и действительном».

Необходимо иметь в виду, что идея, о которой говорит Гегель, существует не только в человеческом мышлении, но и в самой себе, т. е. объективно, независимо от человеческого мышления. Поскольку абсолютная идея существует объективно, а источником искусства является та же самая абсолютная идея, постольку нетрудно видеть, что она же является и источником красоты. Высшим, наиболее совершенным источником красоты является дух, идея.

Подобно тому, как Гегель признает объективное, реальное существование божественной, абсолютной идеи, духа, подобно этому он признает объективное существование красоты, заключенной в идее, духе. Следует иметь в виду, что Гегель признает истинным творцом красоты не человека, но бога, абсолютную идею. «Дух и порожденная им красота в искусстве выше природы» пишет Гегель. Здесь следует особенно подчеркнуть слова: «порожденная им (духом) красота в искусстве». Согласно этой формуле красота создается не в результате человеческой деятельности, а в результате деятельности абсолютного духа. Это положение Гегель повторяет неоднократно.

В цитированном ранее высказывании мы видим, что «прекрасное в природе является лишь отражением красоты, принадлежащей духу». И в этом высказывании Гегель подчеркивает, что красота принадлежит духу, объективно существующей абсолютной идее.

Гегель — объективный идеалист, он признает в качестве основы всего сущего и действительного объективно и доврѐменно существующий дух, идею. Идея, по Гегелю, есть единственный демиург (творец) действительности и красоты.

Но гегелевский дух, абсолютная идея в свете марксовой диалектики оказываются спекулятивной фикцией, нереальной реальностью. Поскольку же эта нереальная реальность постулировалась, допускалась в качестве единственного источника красоты, постольку очевидно, что этот источник мы также должны признать нереальной реальностью, фикцией.

Было бы большой ошибкой, показав фиктивность гегелевской красоты и ее источника, отвергнуть гегелевскую эстетику. В идеалистической философии прекрасного под мистической шелухой содержатся рациональные зерна Гегеля в области эстетики необходимо поставить с головы на ноги, как он был поставлен с головы на ноги в области философии права, истории и т. п.

Гегелевский объективно существующий абсолютный дух есть не что иное, как искаженный, мистифицированный, объективно существующий мир, реальная действительность. Человеческое мышление, сознание, идеальную структуру мира Гегель принял за реальную, объективно и довременно существующую идею, якобы порождающую из самой себя все видимое и невидимое. Гегелевская идеологическая объективность есть искаженная красота действительного искусства. Гегелевский идеалистический источник красоты есть искаженный, мистифицированный объективно существующий источник реального мира и человеческой практики.

Несмотря на спекулятивный, мистический характер своей философии, Гегель совершил огромный шаг вперед по сравнению с Кантом. Кантовской субъективности прекрасного Гегель противопоставил объективность прекрасного. Кантовскому агностицизму Гегель противопоставил теорию познания.

Марксистская эстетика исходит из конкретно исторического понимания мира. Она рассматривает человека как практически действующую личность, развившую в себе способность создавать прекрасные произведения искусства не на основе абсолютной идеи, а на основе реальных явлений жизни и порождаемых жизнью идей.

Прекрасное в искусстве есть форма отражения прекрасного в самой жизни. Творческое сознание не механически берет явления жизни, но подвергает их глубокому человеческому опосредованию. Искусство не обедняет прекрасное в жизни, но дополняет и углубляет его. Следовательно, предметом эстетики является не только та область произведений искусства, которые принято называть «изящными», но вся область искусства. Больше того, марксистская эстетика изучает те явления жизни и природы, которые оказывают прямое и непосредственное влияние на развитие искусства и многообразные формы проявления прекрасного.

Статья Ф. Пудалова ставит ряд интересных вопросов — о роли документализма в кино, о связи кинематографа и литературы, о емкости и «сюжете» документального фильма.

Печатая статью, редакция отмечает, что ряд положений автора является дискуссионным и подлежащим обсуждению. **РЕДАКЦИЯ.**

Литература средствами кино

Ф. Пудалов

Девушка и юноша вышли из кино. Юноша развивал свои мысли, навеянные картиной День нового мира. Девушка сказала:

— Это очень интересно и верно то, что вы говорите. Но этого же нет в картине!

И верно: на экране мысли непосредственно не даны. Там только изображения-импульсы, возбудители ассоциаций в голове зрителя. Движение кадров возбуждает у зрителей (обладающих должной подготовкой) параллельный процесс ассоциаций, которых не было, индуктивный ток идей, которые не приходили к людям самопроизвольно. Это мысли, возникающие у многих под впечатлением картины. Но кроме этих у каждого зрителя может возникнуть и такая мысль, которая не придет в голову никому больше.

Девушка, встреченная нами возле кино, может быть имела близкое отношение к экрану или литературе. Она много прочитала о косвенном в искусстве, но наряду с назиданиями о важности подтекста она выслушивала и укоризны: «Это очень интересно... Но этого же нет в картине».

Бедная девушка! Она не так сильно виновата.

Ведь даже авторы документальных картин часто втайне согласны с ней в том, что самое важное — это сюжет, напряженное действие. И они стараются порой найти в своем документальном произведении «сюжеты — множество сюжетов», за слишком явным отсутствием одного сюжета, чтобы законно оправдать, т. е. объяснить большой интерес к фильму. Если нет сюжета, то на чем же держатся в «фильме-репортаже» высокие идеи? Неужели на абстрактных понятиях и на способности зрителя к отдаленным ассоциациям?.. «Хронике чужды и несвойственны абстрактные темы», по убеждению ее режиссеров, в частности Р. Гикова («Искусство кино», 1940 г., № 5).

«Самое важное в хроникальном фильме — это создание остро драматических положений...» Так написал режиссер М. Слуцкий весной 1940 года, а уж затем, поближе к осени, он принял участие в создании «хроникального» фильма, основанного идейно, принципиально, сценарно и технически на полном отсутствии «самого важного».

Можно поверить режиссеру, что он действительно старался, следуя своей теории, навязать фильму День нового мира чуждые ему острые положения. Но и теперь еще он не понимает, что удача фильма в том, что... это не удалось.

Он не понимает, что острые положения отвлекли бы внимание и мысль зрителя от больших образов—идей. Если бы удался напряженный сюжет, не было бы философичного, глубокого Дня нового мира (была бы, в лучшем случае, Симфония большого города).

Вкус художника одержал частную победу над его теоретическим заблуждением. Тема решена и картина полна художественной правды. В ней общие понятия — народ, родина — овеществлены как образы искусства и приковывают внимание зрителя без приманки сюжета, вопреки отсутствию сюжета, благодаря отсутствию сюжета.

Спор не так прост и ничуть не схоластичен. Он ведется вокруг трех проблем: сюжета, документа и границ темы в искусстве кино.

*

Изобретения Дагерра и Люмьера подготовили переворот, совершенно грандиозный в развитии искусств и во взаимоотношениях между ними и наукой. Кинематограф стал самым могущественным средством искусства. Но так как до него все искусства основывались на средствах, изобретенных тысячи лет назад, наивные музы, которые ни разу в жизни не были в кино, стали на первых порах пользоваться экраном, как в свое время канадские эскимосы большим деревянным домом: они расставили в его просторных комнатах свои чумы.

Вероятно, «теоретики» канадских эскимосов в то время вывели бы закон «Здания такого типа пригодны для расстановки чума...»

Вот так же и для кино был выведен закон: «Материалом кино является трюк. Сюжет нужен как мотивировка трюка».

Кинопоэтика — поэтика чистого сюжета. Это казалось очень ясно. Часть критиков считала, что к тому же приводит и мировая литература. На сверхскоростях кино, способных обогнать космос и даже угнаться за самой мыслью, показывали обыкновенную человеческую беготню и как предел — гонки на автомобилях и самолетах. Да при этом еще «презирали» кинематограф, не имея сил вырваться из его очарования и собственной ограниченности.

Однажды В. Шкловский (в книжке «Литература и кинематограф», 1923 г.) высказал предположение, что кино отобьет вкус к сюжету в литературе, как «фотография отбила вкус к натурализму».

Литература действительно отошла от «острой» сюжетности бури в стакане воды. Может быть, кинематограф и ускорил этот процесс. Он очень ощутимо показал, что сюжетная занимательность в больших дозах — это серьезная опасность, отвлекающая от более высоких идеологических интересов.

Жюль Ромен начал работать над эпопеей нового типа. Это роман-дневник с разлитым сюжетом о народе Парижа, обо всех его слоях.

Литература устремилась к высокому интересу эмоционально-философского познания жизни.

«Покажите нам грандиозную динамику современности», — требовал «Поэт железных сонетов». На Западе литература произвела «интеллектуальный роман» Хаксли и Олдингтона, психологический роман Дей-Льюиса «Дерево дружбы», в котором фабула настолько не представляет интереса, что читатель вовсе не замечает ее. И в этом его совершенное назначение: связывать материал, но не отвлекать внимания.

И сам кинематограф попробовал — в СССР — освободиться от «чистого сюжета» и создал фильм с ослабленным сюжетом и с педалью на более глубокой любознательности — фильм-документ.

Режиссеры смутно догадывались, что кинематограф по самой своей природе меньше других искусств нуждается в приманке сюжета. Яркое изображение и быстрая смена эпизодов достаточно гипнотизируют внимание.

В рамках журнальной статьи нет возможности раскрыть всю проблему новой сюжетности. Речь идет, прежде всего, о реакционности украшательного употребления сюжета. Но, конечно, ни кинематограф, ни литература, естественно, не помышляют об изгнании «нормального» сюжета из тех жанров, которые без него попросту перестанут существовать.

✲

Советская литература начинала с познавательного очерка и довела его до очерка-рассказа и документа-романа.

Очерк в СССР отразил развитие критического мышления и чрезвычайное значение факта в эпоху радикального переустройства жизни. Очерк стремится быть адекватным натуре.

Поэтому он не может дать больше того, что имеет. Он лишь сообщает мысли автора и не возбуждает индуктивный ток мыслей. Это — подготовительная форма в искусстве.

Писатели одновременно с читателями приобрели вкус к документации и не испытывали от того особенных стеснений. Обязательство придерживаться в романе только тех фактов и в той случайной их связи, которую они приобрели в биографии о д н о г о человека, конечно, стеснительно, а главное бесполезно для целей романа. Но наибольший ущерб причинен сюжету. Интеллектуальный роман — и документальный — отнеслись к этому ущербу равнодушно.

Таким образом утвердился роман-биография, роман-документ. Последним примером могут служить повести Н. Пфлаумер и О. Зив «Моя семья» и Мавриция Слепнева «Трагедия в долине Лонга». В кино — серия фильмов-документов, из которых последние и наиболее значительные — С е д о в ц ы, Д е н ь н о в о г о м и р а.

Чрезвычайный успех советских документальных фильмов подтвердил важность этой тенденции в искусстве.

Но прекрасно ответил А. Горнфельд в «Литературной газете» на декларативное предисловие В. Вересаева к «Невыдуманным рассказам». «В области искусства невыдуманных рассказов нет». Самые уверения художника в невыдуманности его рассказа читатель воспринимает как художественный прием...

История литературы накопила немало мистификаций.

Процесс развития искусства, повидимому, таков: сначала оно выдавало вымысел за описание фактов; затем оно выдавало описание фактов за вымысел. Теперь, приближаясь к поре великого синтеза, искусство выбирает подлинные факты и заверяет изображения, как это делает наука, и претендует на художественное воздействие заверенными изображениями подлинных фактов.

Ибо суть искусства в образе, а не в материале.

Материал не ограничен, не имеет рамок; в жизни нет кадров. И поэтому художественный документ не может быть «с подлинным верен». Он может быть б о л е е верен, чем подлинник, потому что он шире, он адекватен не только д а н н о м у подлиннику, но и многим разноликим и, однако, о д н о т и п н ы м, и он может быть менее верен и даже фальшив.

Событие, остановившее наш взгляд, течет в непрерывности пространства и времени. Но мы избираем и ограничиваем его в соответствии с нашим замыслом. Мы включили в рамку одни фигуры и оставили за рамкой другие. Можно было наложить рамку иначе — и кадр произвел бы совсем иное впечатление, даже противоположное.

В кадре обычно нет подлинника жизни, а есть художественная правда о жизни или ложь; это зависит не от киноаппарата, а от того, кто им работает, от его одаренности, идейности, широты кругозора и искренности. Еще более произвольна система кадров.

Зритель придет в кино, называемое «Хроника», посмотрит журнал хроники — и все-таки он может не п о в е р и т ь, если материал снят или смонтирован неверно. Зритель поймет, что оператор или режиссер сдвинули рамку и создали, как пишет Р. Гиков, другую действительность — путем свободного сочетания различных элементов живой действительности. А сделали они это по неуменью, по злому ли умыслу или по формалистскому непризнанию «внеэстетического» содержания — это зрителю уже все равно.

Вот пример бесспорно художественного, смелого и правдивого обращения с материалом: в Д н е н о в о г о м и р а нет ни одного несчастного случая и т. п., а разве их не было 24 августа?.. Но они не типичны для советского дня! Поймите: каждый кадр в этой картине мы рассматривали как представительствующий в этот день от жизни всей страны. Каждое событие — значительное в жизни народа, интересующее весь народ. Среди этих отобранных типичных немногочисленных эпизодов эпизод суда над хулиганом, например, мог бы произвести впечатление кошмара, занимающего умы всего народа.

Кинокадры правдивы, как образ, не потому, что сняты с натуры, без инсценировки, а потому, что в ы б р а н о т и п и ч н о е и о г р а н и ч е н о в е р н о. Кинорепортер знает это хорошо. Он стремится быть автором снимаемого эпизода — и сценаристом и режиссером.

Здесь репортеры вправе спросить: в чем же разница между кадрами хроникальными и художественными?

Эту разницу хотят искать в том, что хроника информирует о единичном в противоположность искусству, которое отбирает типичное.

Скажут, что хроника должна фиксировать даже типичное, как единичное. Что же? Именно так поступает искусство.

В одном американском киножурнале показан спуск корабля и некий энтузиаст бросает в море бутылку шампанского. Это единично? Но, во-первых, разве это неуместно для художественной сцены, и во-вторых, не подстроил ли кинооператор этого «единичного» энтузиаста?

Кадры могут быть художественными и нехудожественными.

Есть ли физическое различие в звуке талантливой и бездарной музыки? К сожалению, никакого. Но одна музыка — бетховенская, другая — трактирная. Одна речь — поэтическая, другая — заурядная, хотя тоже рифмованная. Одна хроника — искусство, а другая — просто хроника, добросовестно и хорошо снятая.

Есть физическая грань между звуком музыкальным и немузыкальным; а между музыкой и бездарным звукованием такой грани нет.

Лучшие режиссеры-документалисты начинают освобождаться от фетишизма документации. Сошлемся на М. Слуцкого. Тов. Слуцкий сознает и признает, что различие между кинодокументом и киноинсценировкой следует искать в павильоне, а не на экране. На экране игровые кадры, не скрывающие своего происхождения, но хорошо сделанные, производят впечатление документальных. Таково свойство кино: документообразность. Это не следует читать: натуралистичность.

Заметив этот факт, тов. Слуцкий требует от зрителя некоторого доверия к творчеству, но только некоторого, небольшого. «В хроникальном фильме мы имеем право на восстановление такого рода фактов, которые воспроизводят то, что мы по той или иной причине не успели снять...» Это слишком робко.

Еще больший пиетет перед нечаянным фактом проявляет тов. Р. Кармен. Он клянется в документальности своего фильма Седовцы и просит верить, что «картина Седовцы на 90 процентов снята абсолютно документально. И даже вот эта первая заря... Все выбежали на палубу, и я снял этот эпизод». Тов. Кармен напрасно гордится своей подвижностью больше, чем художественной одаренностью. Р. Кармен утверждает: «Документально снятому эпизоду, если даже он снят с недодержкой и без фокуса, зритель верит гораздо больше, чем если улучшить фотографию за счет действительности». Это соответствует неверному мнению о документально-биографической литературе, что невысокий ее уровень будто бы есть печать подлинности.

Тов. Гиков полемизирует против подчинения в документальном фильме монтажного построения авторской идее, авторским задачам и мыслям. Он говорит, что если сдвинуть с привычных мест громоздкие предметы, например дома и реки в известном городе, то зритель не поверит в действительное существование таких изменений.

Но вообще разговор этот вне искусства, так как авторская идея режиссера-художника вовсе не заключается в том, чтобы обмануть провинциала, уверить его, будто бы Кремль виден с берегов Приморья. Идея требует передачи зрителю некоего динамического образа.

Тов. Гиков предлагает иной монтаж: старый городок, в котором выстроено несколько новых домов на единственной заасфальтированной улице, может быть представлен только этими домами. Тов. Гиков думает, что зритель поверит такому монтажу.

Да, он поверит, но не в хронику, не в то, что город будто бы весь уже обновился, а в динамический образ его расцвета.

Установим взаимопонимание. На экране герой пошел куда-то, и вот он уже пришел. Поверит ли в это зритель, не успевший за это время моргнуть глазом? Тов. Гиков уверен, что зритель это поймет: ведь это закон, условный язык кино, без него невозможен современный фильм. Но проход героя ничем не популярнее видения Кремля с берегов Приморья. Новая условность отличается от старой только тем, что она еще не всем известна. Тов. Гиков прав в том смысле, что на условном языке искусства, как и на всяком другом языке, следует разговаривать с людьми, усвоившими его. Рассказывают, что на Чукотке первые зрители кино разбежались, увидев такую монтажную перебивку: проходит поезд, затем крупным планом голова героя. Зрители «поняли», что поездом отрезало голову человеку.

Наш современник хочет перейти в следующий высший класс художественного воспитания.

Он прекрасно знает, что инсценировка и документ давно и неразделимо смешаны на экране не только в так называемых хроникальных съемках, но и в игровых. Актеры ходят по «документальной» природе, по улицам «документальных» городов, среди неинсценированной толпы. Натура и декорации так сращиваются, что зритель не может их разделить — и это не нужно ему.

Для эстетического восприятия нет ни документа, ни инсценировки, ни факта, ни вымысла, — есть художественное, убеждающее правдоподобие или инертность образа, когда мы говорим равнодушно: «Может быть это и было, и есть, но... нам безразлично».

А обман — вообще не искусство.

Искусство должно преодолеть ханжеский полузапрет вымысла и эстетское пренебрежение к документу. Оно должно свободно брать и смешивать воды обоих источников, руководствуясь только чувством и пониманием правды.

Кинематографу бесспорно должна принадлежать на этом пути ведущая роль.

☆

Литература позавидовала чуду кинематографа. Ненамеренные пародии Дос-Пасоса («Киноглаз» и др.) выразили эту зависть ко всемогуществу некультурного в то время чудодея: «исчезновение майора раскрывает целый ряд убийств декольте среди бела дня батистовые платья никоим образом не ассоциирующиеся с купаньем» и т. д.

Это — пародия потому, что здесь нет смысла.

Известно, что Дос-Пассос хотел осуществить в литературе Киноглаз Дзиги Вертова.

«Из требования чистейшей объективности» возникла маленькая повесть «Волк Фенрис» в Скандинавии—раньше «42 параллели» в Америке.

«Все здесь только в движении, в действии». Повесть освоила такую органическую черту кино, как стиль документа. Вы читаете переписку отсутствующих героев, и для вас не важно, что документы эти — сочиненные. Вы сами заверяете их. Но «Поэт железных сонетов» хотел еще большего. Он был настоящим современным поэтом и захотел раздвинуть узкие пределы темы искусства так, как это доступно только экрану. Он попытался материализовать образ Волка Фенрис — безличного капитала, образ абстракции — и с этой целью создал сюжет без героев. Автор был уверен, что лишь «с виду безлично»,— «но кто обладает более тонким слухом, тот расслышит здесь шумное биение пульса напряженно и страстно борющихся людей».

Мелькают шпаги, высунутые из-за сукон, и нет ничего на сцене, кроме звенящих шпаг, и фехтовальщики скрыты. Увы, отсутствие лиц и вещей не вызвало на сцену образ абстракции. Безличное осталось безликим. Древняя мечта о том, чтобы «по слову сталось», названное воплотилось бы, — эта мечта неосуществима средствами литературы. Это — удел кино.

Тысячелюдная жизнь течет очень полнокровно — и многотомно — в книге Жюль Ромена. На страницах книги, как в космосе, беспредельно пространство современное, минувшее и предстоящее.

Страдания и гибель отдельных людей неглубоко задевают читателя, — уж очень много их и ни один не владеет львиной долей наших симпатий; судьбы людей вплетаются в бескрайне большой образ; где контуры его? Он аморфен, множество обыкновенных микродрам, рассказанных построчно, как свойственно природе литерату-

ры, только с крайним бесстрастием, не могут сложиться в макродраму нации, потому что глазам читателя надо бежать по этим строчкам год — и образ не может составиться. Жизни всех граждан страны, к тому же рассказанные порознь, не составляют жизнь нации.

«Люди доброй воли» — очень интересная книга, хотя основная ее тема неразрешима средствами литературы. Попытки решить ее — в том числе неудавшийся прыжок Волка Френсис в область абстракций — выражают высшую фазу развития литературы, когда она достигает уже своего потолка. Здесь литература стремится к чувственному познанию мира за пределами, доступными невооруженным чувствам.

Попытка кинематографа перенять на себя тему, нерешенную литературой, знаменует — отсюда это ясно — поразительно быстрое возмужание нового искусства.

Еще помнятся годы ученичества и старательного, но все равно лубочного копирования произведений литературы, лучших и худших, в примитивных фильмах-инсценировках. Это был приготовительный класс. И вот ученик уже берется продолжать дело учителя своими механизированными (а потому вульгарными, в глазах родовитого и рукодельного искусства) средствами.

И мы слышим и видим на экране голос литературы.

Первые шаги на этом пути в нашем кино сделал Дзига Вертов.

Тема фильма День нового мира по Жюль Ромену была бы сформулирована так: «Как прожили день 24 августа 200 миллионов человек в СССР».

Литература не может сформулировать иначе. И поэтому тема ей не поддается. И потому за осуществление идеи Горького взялся кинематограф. День мира! Кинематограф впервые, быть может, получил достойную себя тему.

Вот как она формулируется на экране: «Как прожил 24 августа советский народ, проживающий в день 200 миллионов человеческих дней».

Возможно ли было создать такой образ одной лишь инсценировкой? Безусловно нет. А одной документальной съемкой? Как видим, да. Но совершенно очевидно, что включение инсценировок увеличило бы художественную силу фильма.

Три четверти всего количества съемок в Дне нового мира могли быть инсценированы: балет, бал, свадьбы, переселенцы и т. д., но инсценировать это не следовало. Пейзажи, виды заводов и т. п. участвуют как компоненты в могучем образе страны, создаваемом картиной, и естественно снимать их с натуры. Но есть много моментов в жизни народа, не поддающихся документальной съемке. В литературе они разработаны. Этот багаж литературы следовало использовать.

Как организован весь материал? Нужен ли ему сюжет? Сюжет, строго говоря, задан действительно документальный: это история СССР. Такой сюжет отличается от обыкновенного, как 200 миллионов отличаются от одной двухсотмиллионной. В однодневном отрезке исполинского сюжета неразличима передвижка и, следовательно, он не может служить для организации материала. Но действие совершается колоссальное и ему должно соответствовать напряжение восприятия.

Это — действие сотен миллионов, направленное к построению новой жизни и к охране ее среди пламени империалистической войны, бушующей во всем мире. Сопоставьте это с жизнью народа у Жюль Ромена, которая совершается на основе множества беспорядочно двигающихся существований во всеобщем взаимном противоречии, вражде всех со всеми.

Не частные драмы в жизни отдельных граждан описует День нового мира, а мирную деятельность всего советского народа и глубокое спокойствие, чреватое грозой для врага. Микродраматизировать (кинематографически!) день великого народа — это значило бы дико извратить и дико опошлить высокую идею.

К сожалению, в этой статье нельзя остановиться подробно на анализе построения Дня нового мира.

Чрезвычайно интересно было бы сопоставить его с Симфонией большого города Вальтера Рутмана. Эта картина формально однотипна с Днем нового мира: документальная съемка, отсутствие «нормального» сюжета, течение фильма по циклу дня. Но переименовать немецкую картину в День большого города нельзя.

Симфония — понятие музыкальное, а день города — понятие социальное.

Вальтер Рутман остерегался философичности. Ассоциации он допускал только моторные и без углубления. Реминисценции вообще не допускались на экран... Рутман организовал смысловой материал своего фильма таким образом, чтобы возбудить у зрителя не социально-эстетические чувства, но беспредметно-музыкальные. Это ему удалось. Его картина — не день города и народа, в котором борются классы за выкованное пролетариями могущество и рождается идеология нового будущего. Это из капиталистического хаоса сотворенная симфония света и бурного движения, созвучие живых и механических сил, т. е. это формализм, использовавший «материал» жизни только как цветовые, моторные и смысловые пятна.

Вальтер Рутман создал киносимфонию, подставив механическую скорость изображений на место сюжета осмысленно сопряженных действий человека.

День нового мира развертывается по линии развития больших идей. Это развитие и служит ариадновой нитью вместо сюжета, увлекающей монтажное построение, — и оно не избегает самых отдаленных ассоциаций и реминисценций.

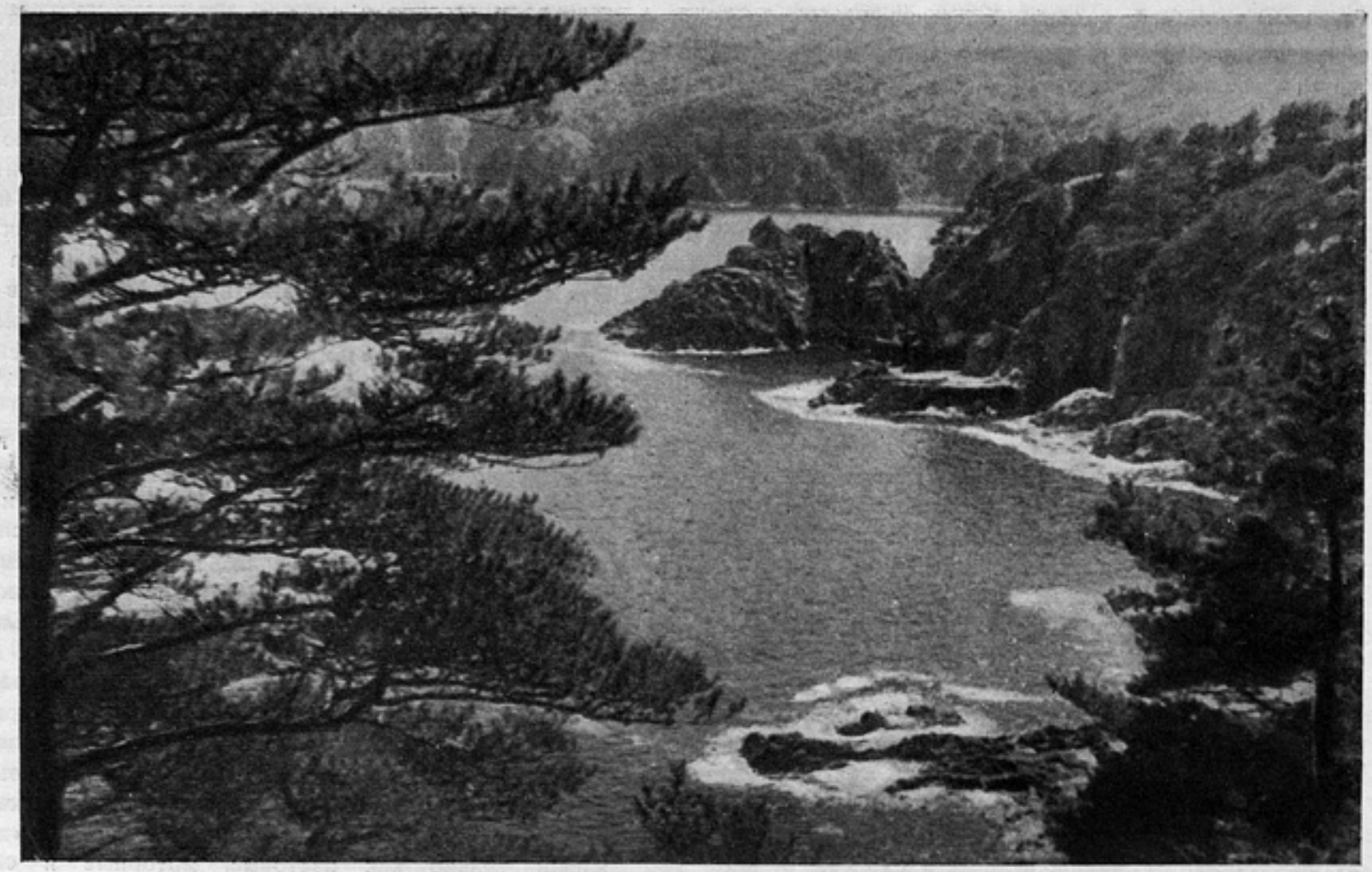
Кинематограф позволил нам за 80 минут окинуть взглядом двадцать миллионов квадратных километров и пережить полмиллиона человеко-лет. Одним взглядом человек объял необъятность — и тогда, наконец, увидел ее.

Словесное художественное, т. е. сгущенное, уплотненное до предела художественного давления, описание материала фильма заняло бы гектары бумаги и месяцы чтения. Кинематограф объяснил, что экономия и сгущение в искусстве имеют целью не сбережение времени зрителя для других дел, но быстроту и тем самым широту обзора объекта произведения. Скорость — единственный фактор, расширяющий пределы темы, делающий невидимое видимым. Кинематограф производит сгущение под давлением, в тысячу раз большим, чем это доступно художественному слову, и создает образ абстракции. В современной технике подобное давление создает алмаз.

Для искусства была доступна лишь одна сторона интеллектуального мира. На другую сторону проникало лишь умозрение. Там властвовала абстракция.

Но киноаппарат открыл возможность искусству овладеть Новым Светом, вторым полушарием; залить и его не только солнечными, но и электрическими лучами; проникнуть во все измерения мира, доступные интеллекту. Объекты познания отныне перестают разделяться между рассудком и чувством. То, что было вне искусства, теперь оказывается (неожиданно, поразительно!) внутри искусства.

На экране монтируется научный и художественный синтез познания.



Видовой фильм

М. Белявский

«Нам нужны фильмы о нашей обширной, красивой стране.

По непонятным причинам наша кинематография пренебрегает видовыми фильмами. Даже в хроникальных картинах кинематографисты показывают пейзажи скупо, стыдливо.

Это неправильно и ничем не оправдано. Зритель хочет видеть на экране нашу прекрасную родину, неисчерпаемые богатства ее природы».

Так писала «Правда» в январе 1939 года, оценивая некоторые из работ советской документальной кинематографии.

Действительно, видовым фильмам, пейзажу, у нас не повезло. И сейчас, два года спустя, мы не можем похвалиться ни одним хорошим видовым фильмом.

Студии художественных фильмов даже и не думали о создании небольших видовых картин (хотя могли бы снимать их во время многочисленных экспедиций), руководители же кинохроники, видимо, считают этот жанр чересчур аполитичным, неактуальным и потому не отвечающим злободневным, оперативным задачам советского документального кино.

Взгляды эти основаны на явном недоразумении.

Разве пейзажи Левитана, например, лишены познавательной ценности? Ведь они очень ярко вскрывают дух, характер русской, именно русской природы, а отношение художника к изображаемому, так ярко выраженное у Левитана, придает его пейзажам социальную характеристику.

Кто из нас не восторгался великолепными пейзажами Шишкина, Нестерова?

Кто сможет утверждать, что пейзажи голландских и фламандских мастеров не рассказывают многое о характере и особенностях изображаемой страны, о быте ее населения?

Наконец, разве пейзаж, скажем, Донбасса не дает исчерпывающего представления о ряде особенностей этого индустриального центра страны?

Таковы свойства даже мертвого, статичного пейзажа.

765 тысяч посетителей выставки Левитана в 1939 году в Третьяковской галлерее — это, несомненно, возможные поклонники и активные зрители видовой кинематографии.

Но можно смело утверждать, что любителем видового фильма является каждый посетитель кинотеатра. Еще до революции в каждом «электротеатре», «иллюзионе» и «синематографе», перед очередной «драмой» наряду с киножурналом демонстрировались видовые картины. Обычно это были кое-как склеенные между собою кусочки видов какого-нибудь города, озера, парка и т. д. Но даже в таком несовершенном виде картины эти пользовались у зрителей большим успехом.

Видовые фильмы любит весь наш народ, а наша страна, как никакая другая в мире, обладает неисчерпаемыми возможностями для их создания. В различных географических и климатических поясах протянулся СССР — от Дуная до Тихого океана,

---

Кадр из киноочерка «Хетагуровки». Автор-оператор Н. Лыткин. На фото: пейзаж южного Приморья

от Арктики до субтропиков. Но показ этого благодарного материала миллионам зрителей почему-то принято считать делом второстепенным.

У нас выпускаются хроникальные киножурналы, различные тематические выпуски хроники, короткометражки, художественно-документальные фильмы, научно-популярные ленты, «трехминутки», «стометровки», киноновеллы и многое другое. Отсутствуют до сих пор только видовые ленты.

Чаще всего выпускаются так называемые «киноочерки».

Этим именем принято называть не только рассказ с экрана о конкретном явлении (МТС, отдельном заводе, передовом районе, знатном человеке и т. д.), как это следовало бы. Киноочерком называется любой хроникальный фильм, в котором даны и кусочки географии и этнографии района, и некоторые данные о его экономике, и несколько производственных сюжетов, и крупные планы людей, и, актуальности ради, показано проведение текущих политических кампаний.

Пейзаж, как средство показа богатств и красот нашей родины в таком окружении, естественно, чувствует себя плохо. Приведем несколько примеров.

Небольшой звуковой фильм Горная Шория, выпущенный Новосибирской студией, в заглавном титре назван киноочерком. В заключениях, отзывах и других материалах, связанных с его постановкой, картина именуется то географическим очерком, то научно-популярным фильмом. На общественном просмотре представителям печати она была показана в качестве видовой. Что же представляет собою в действительности этот хороший фильм?

...Туман в горах, на склонах гор, над рекой. По реке, текущей в глухой тайге, сплавляется лес. Снова горы, горы, покрытые густыми хвойными лесами, богатыми различным зверем: соболем, лисой, белкой, медведем. Такова внешне Горная Шория, расположенная в южной части Новосибирской области.

Здесь издавна живут шорцы — небольшая сибирская тюркская народность, насчитывающая всего 10—12 тысяч человек. Жестоко эксплоатировавшиеся при царизме, шорцы были обречены на вымирание. Великая Октябрьская революция возродила шорский народ к новой жизни. Объединенные в артели, шорцы добывают на сотни тысяч рублей ценных мехов, в таежных кедровых лесах собирают богатые урожаи орехов. За годы сталинских пятилеток в колхозах Шории создано 160 молочно-товарных ферм, на колхозных пасеках добываются десятки тысяч тонн высокосортного меда. Земля, обрабатываемая машинами, дает высокие урожаи хлебов.

Но главное богатство Шории — в недрах ее живописных гор. Здесь открыты запасы золота, угля, цинка, меди, мрамора; запасы железной руды определяются огромной цифрой — в 200 миллионов тонн. В местах, недавно еще занятых первобытной тайгой, созданы механизированные и электрифицированные рудники. По воздушным и наземным путям руда поступает на Кузнецкий металлургический комбинат им. Сталина.

Авторы фильма (сценарий А. Куликова, режиссер Г. Бобров) хорошо использовали это, уже ставшее у нас обычным сочетание: глухой, горный таежный пейзаж, перерезанный асфальтовой лентой шоссе; железная дорога на берегу дикого озера; вагонетки канатной дороги, повисшие над лесом; мощный индустриальный пейзаж по соседству с тайгой...

Фильм ведет нас далее в улусы и рабочие поселки. Мы видим автомобили, магазины, радио, детские ясли, газеты русские и шорские,—народ недавно получил свою письменность,— педагогическое училище: улусы и поселки стали культурными центрами Горной Шории. Возрожденный народ устами своих сказителей славит счастливую родину, великого Сталина.

Обо всем этом зритель узнает из 354 метров пленки, развертывающейся перед ним на экране. Этого мало, чтобы назвать ленту научно-популярной—никаких научных проблем в популярной форме она не трактует,— но это много больше, чем требуется обычно от видовой. Вот почему в титре и появилось неопределенное, мало к чему обязывающее: «киноочерк». Так или иначе в Горной Шории сравнительно широко использован пейзаж: без него в данной ленте просто нельзя было бы обойтись.

По-иному, с определенной смысловой нагрузкой использован пейзаж в картине Н. Лыткина Хетагуровки. Пейзаж здесь сыграл роль как бы сюжетного стержня, вокруг него нанизывалось действие, и пейзаж прекрасно «работал» на основную тему картины.

...После вступительных кадров появляется мультикарта СССР. Пунктирная линия двигается по железной дороге от Москвы к Дальневосточному краю. На фоне громадных, свисающих скал Хингана мчится курьерский поезд. В купе вагона у окна — группы жизнерадостных девушек-хетагуровок. Они видят, как плавно идут и меняются пейзажи дальневосточной тайги, сопки, заросли лиан, бурные таежные реки и водопады. Стада белок, лисиц, медведи, изюбры были показаны в тайге.

Затем развертывались виды и панорамы Хабаровска, куда прибыли девушки; показывались самые разнообразные места, куда эти девушки были направлены на работу; санатории, дома отдыха и курорты, где они отдыхали; могучий, многоводный Амур.

Показывая один из чудесных краев нашей родины, его романтику, красоты и богатства, автор фильма как бы

Кадр из фильма «Артек»

Кадр из киноочерка «В Уссурийской тайге». Автор-оператор Н. Лыткин

говорил зрителю: «Смотрите, как замечателен этот уголок советской земли. Он ждет к себе новые отряды молодых энтузиастов, строителей советского Дальнего Востока».

Фильм заканчивается обращением В. Хетагуровой к зрителям:

«Товарищи, — говорит она,—вы только что видели, как живет и работает молодежь в нашем прекрасном крае... Приезжайте вместе с нами строить и еще более укреплять его».

Весь фильм служит как бы иллюстрацией ее слов, подготовляя и обосновывая ее выступление.

Конечно, картину эту никак нельзя назвать «видовой», но в ней содержится не мало элементов видовой ленты и намечены пути правильного смыслового их использования.

Использование пейзажа в этом направлении служит наглядному показу, образному познанию родной страны. Родину надо знать, чтобы еще более любить ее. Поэтому видовую картину, воспитывающую патриотические чувства, никак нельзя считать произведением второсортным, неактуальным, аполитичным.

Красивые волжские пейзажи достаточно полно показаны в картине На Волге, выпущенной Куйбышевской студией (реж. Р. Покорский). Показ знаменитых Жигулей дает режиссеру повод вспомнить волжскую вольницу, атамана Разина. Именем Разина назван флагманский нефтевоз. И режиссер плавно переходит от показа волжских пейзажей к показу Волги, как великого водного пути огромного экономического значения. Идут по Волге караваны барж, пассажирские теплоходы и, любуясь красивыми видами речных пейзажей, зритель попутно получает много интересных и полезных сведений. На берегах Волги раскинулось много городов. Режиссер показывает зрителю домик Ульяновых в б. Симбирске, улицы, площади и архитектурные ансамбли Куйбышева, напоминает о деятельности В. В. Куйбышева в б. Самаре. Свежими кадрами волжского вечера и показом ночного пейзажа великой русской реки заканчивается этот фильм, который с бо́льшим правом, чем другие, назван в титрах «видовым киноочерком».

В таком же примерно плане сделан и видовой киноочерк Озеро Телецкое (Новосибирская студия, режиссер Г. Цветков). Вместе с туристами совершает зритель поездку по живописному водоему, осматривает, правда, довольно бегло, Алтайский государственный заповедник. Это—от «видового», а показ животноводческого колхоза, старательского золотого прииска и т. п.— от «киноочерка». В этом фильме, как, к сожалению, и вообще в таких «гибридных» картинах, преобладает «киноочерк», пейзаж используется все еще скупо и стыдливо.

Проистекает это видимо оттого, что видовой фильм так и не получил права на самостоятельное существование. Вынужденные действовать в рамках привычного «киноочерка», хроникеры долго еще не смогут смело и глубоко решить проблему видового фильма как самостоятельного жанра документальной кинематографии.

Характерный пример тому фильм Долина нарзанов — работа ростовской киностудии (режиссер В. Петров). Кисловодск, Ессентуки, Пятигорск, Железноводск с их красивейшей природой, парками, архитектурой, представляли блестящий материал для фильма, в котором самый показ дворцов-санаториев и городов-курортов говорил бы о величайшей заботе о здоровье трудящихся в СССР. Но, памятуя о традициях киноочерка, авторы решили «нажать» на тему и увлеклись показом различных медицинских процедур, розлива нарзана, прогулок и культработы среди больных и т. д.

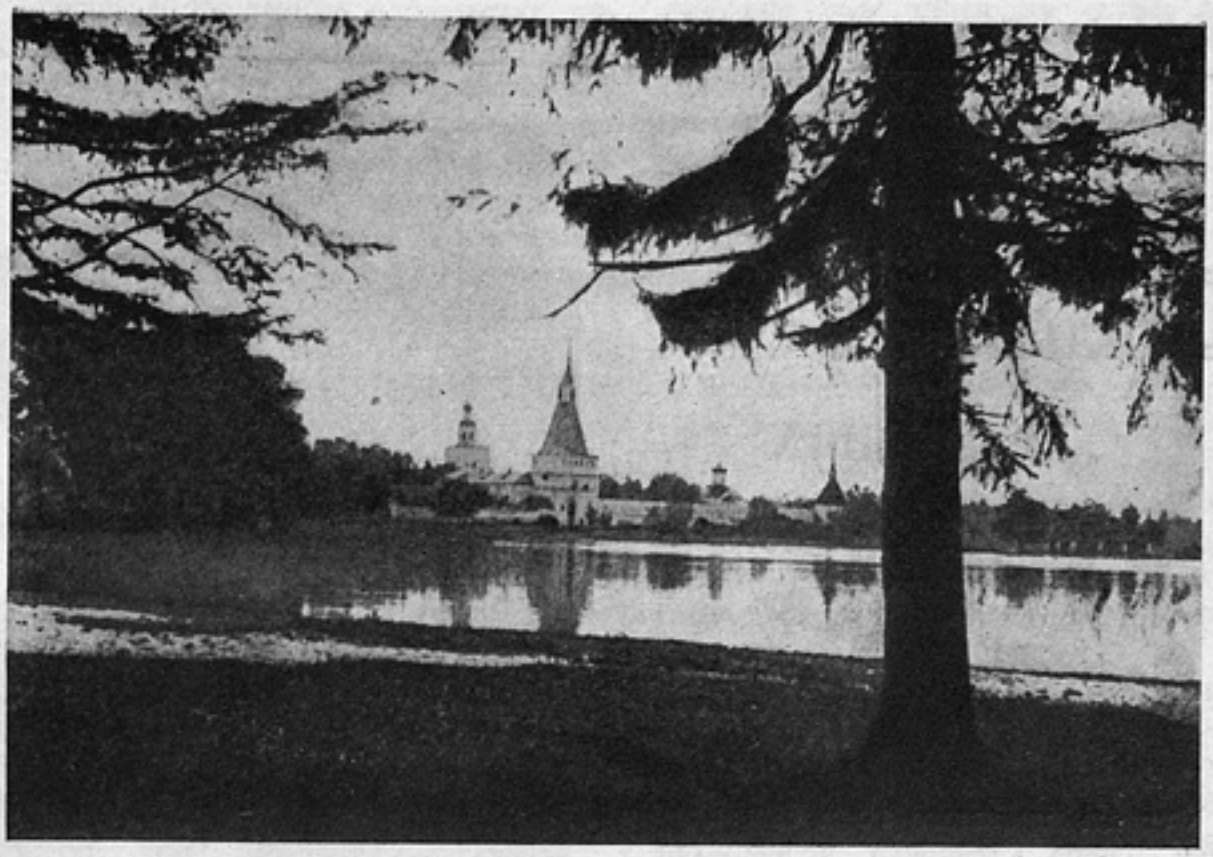
Так, из Долины нарзанов исчезла долина, а поистине прекрасные кадры живописных видов как-то стушевались, затерялись среди прочего материала и от этого многое потеряли. Пятигорск, Ессентуки вообще показаны вскользь, скороговоркой. В фильме есть хорошие режиссерские находки, например, показ жизни на разных этажах санатория из кабинки поднимающегося лифта или прекрасный кадр вечернего парка. Однако это не искупает неточности жанрового адреса фильма, при наличии которого картина была бы стройнее, компактнее, насыщеннее и выразительнее.

Совсем недостаточно использован пейзаж в картине Советский Львов (Украинская студия, режиссер Я. Авдеенко). Авторы поставили своей задачей показать новые социальные

Кадр из киноочерка «Сахалин». Автор-оператор Н. Лыткин. На фото: убитая белуха на западном берегу острова

взаимоотношения, ростки новой, социалистической жизни. Они делают это неплохо, но не учли, что и в этом плане более широкий показ достопримечательностей города, его красивых участков, улиц и площадей, хозяевами которых стали трудящиеся, помог бы еще более удачному выполнению их задачи.

Заметим, кстати, что было бы совсем неплохо наряду с полнометражными фильмами, отражающими новые союзные республики, сделать и несколько простых видовых картин, знакомящих зрителя с городами и селами, пейзажами, реками, курортами и другими местами Латвии, Эстонии и Литвы.



Кадр из киноочерка «Озеро Селигер»

✲

Каким же должен быть советский видовый фильм?

Слишком небольшая практическая работа, проведенная в этом направлении, и отсутствие опыта не позволяют еще исчерпывающе ответить на этот вопрос. Дело теоретиков кино и критики заняться более обстоятельно этой важной проблемой, определить признаки этого жанра, а также грани, отделяющие его от соседних, смежных жанров. Но уже ясно главнейшее — что жанр этот имеет полное право на жизнь.

Кино может показать детям — большим любителям путешествий по незнакомым местам—и взрослым любителям-туристам, сравнительно малоизвестные места нашей родины, места, в которых интересно побывать.

Видовые фильмы будь они сделаны в форме путешествий по тем или иным замечательным местам, или в форме кинорассказа об отдельном городе, крае, озере, заповеднике и т. д. и т. п. должны быть прежде всего публицистическим произведением, синтезом живописи, публицистики и кино.

Основное условие создания видового фильма—реальное знание материала, точное представление о том, для чего он должен быть показан. Это решает и вопрос о том, как он должен быть показан.

Вряд ли целесообразно при производстве видовых фильмов применять существующий конвейер: сценарист, режиссер, оператор. В большинстве случаев создание видовых картин можно поручить энтузиастам этого дела. а в т о р а м-о п е р а т о р а м. У нас есть ряд авторов, операторов, таких, как Р. Кармен, Б. Небылицкий, Я. Авдеенко, Н. Лыткин, В. Петров, Н. Русанов и др., своими работами доказавших свое мастерство.

Автор-оператор, обладающий изобретательностью, общей и в частности зрительной, изобразительной культурой при условии тщательного предварительного изучения материала в состоянии на месте, во время съемок, решить общую форму будущего видового фильма.

Надо обеспечить авторам-операторам возможность творческого соревнования, обмена опытом и квалифицированное руководство. Это можно было бы сделать организацией в Главном управлении кинохроники или на Центральной студии сектора или отдела, который объединял бы и направлял всю работу по производству видовых фильмов — этого важного, интересного и любимого советскими зрителями жанра документальной кинематографии.

Фильм „О мышах и людях“

Кадр из фильма «О мышах и людях» по сценарию Д. Стейнбека. Режиссер Льюис Майлстон. На фото: арт. Бетти Филд в роли Мэй и арт. Барджесс Мередит в роли Джорджа

Февраль прошлого года был месяцем Джона Стейнбека в американском кино: одновременно с фильмом Гроздья гнева был выпущен фильм О мышах и людях. «Не делают ли, — спрашивает американский журнал «Нэшионэл Боурд оф Ривью Мэгэзин»,—две ласточки больше весны, чем одна?».

Напрашивается сравнение, — продолжает журнал, — этих двух фильмов и потому, что у них один автор, и потому, что действующими лицами в обоих фильмах являются социально-обездоленные люди. Каждый из них в своем роде превосходен, и так как фильм Гроздья гнева затрагивает более широкую тему, а фильм О мышах и людях — более специальную, их можно сравнивать друг с другом только по их значению.

Стейнбек написал сначала роман, а затем пьесу «О мышах и людях». Режиссер Льюис Майлстон разбил театральную форму произведения, переделал материал, придал ему стремительное кинематографическое движение и все же сохранил сущность событий и характеры в авторской концепции. Эта работа является сама по себе большим режиссерским достижением. Но Майлстон сделал больше — он придал фильму напряженность, трагическое ощущение и горячее сострадание к героям — то, чего сам Стейнбек при всем сочувствии к своим персонажам не смог выполнить до конца.

Фильм О мышах и людях — история нескольких несчастных бродячих сельскохозяйственных рабочих, мечтающих о своем доме с садом, о работе на самих себя без хозяина, поднимающего их рано утром с постели, о праве отдохнуть или пойти в цирк без разрешения. Персонажи фильма кочуют в поисках работы, но происходят роковые события и все их мечты и планы рушатся.

Эта история, говорит журнал, многим покажется гнетущей, потому что в ней нет специального злодея, которого можно осуждать, нет ясно выраженной злой силы, которая может вызвать негодование и побудить к хотя бы и неглубокому противодействию. Герой фильма Ленни, вокруг которого концентрируются все события, в конце концов существо с болезненной чувствительностью. Но Майлстон во многом смягчил этот образ, лишив Ленни патологичности, которую придал ему Стейнбек.

Место действия охватывает широкое пространство, но в то же время оно странно-интимно, — люди сроднились с землей, которую они обрабатывают, со строениями, в которых проходит вся их жизнь. Эта привязанность подавляет их, прерываясь лишь случайными отлучками в ближайший город для посещения кино или какого-нибудь ночного развлечения ранчменов (скотоводов).

Персонажи фильма обрисованы с острой и точной характеристикой их индивидуальностей; вместе с тем показаны общие им черты. Перед нами проходят озабоченный хозяин ранчо, его сын Карли с несчастной ревностью, скорняк Слим — сильный, деятельный и житейски мудрый человек; Кэнди — старик, с трудом выполняющий работы по уборке барака и опасающийся за свое будущее, негр Крукс — один из самых глубоких и многогранных образов рабочего-негра на экране.

Мы видим и молодую жену Карли с ее жаждой жизни, с ее одиночеством, ее маленькими ухищрениями в погоне за мишурным блеском — образ девушки, гораздо более убедительный, чем у Стейнбека.

Режиссер оживил их всех, сильно помог актерам, глубоко вошедшим в свои роли: Бетти Филд (Мэй), Чарльз Бикфорд (Слим), Барджесс Мередит (Джордж), Боб Стил (Карли), Лэй Уиппер (Крукс), Ромэн Боунен (Кэнди) — имена наиболее выдающихся из них.

Трагедия Стейнбека была несколько театральной, заканчивает журнал, сценарий Майлстона и Юджина Солова придал ей благородство, законченность и необычайную напряженность.

Актер-танцор Фред Астер

Значительную долю успеха Фреда Астера — лучшего американского актера-танцора — надо приписать тому, что он является опытным хореографом, с детства ставящим свои танцы самостоятельно.

Врожденное чувство формы, равновесия и ритма помогло Астеру создать разнообразнейшие образцы танца для театра и экрана, почти идеально приспособленные к его специфическим данным танцора. Другим достоинством этого актера-танцора является то, что его можно назвать «хореографом, созданным для кинематографа». Астер сам нашел способ съемки танца, значительно расширив этим пределы возможностей этого вида искусства. Не обладая хорошим голосом, Астер сумел обогатить ритм танца песней, что делает его пение веселым, жизнерадостным и приятным.

Астер, по его личному признанию, был удивлен больше всех успехом своих танцев в кино. Он всегда считал, что танцы на экране могут быть лишь случайным явлением и поэтому надеялся попасть в «кинострану» только как комедийный актер. Большинство танцовальных номеров, которые он встречал в кинофильмах, казались ему неинтересными с художественной и развлекательной точки зрения. Фред Астер неохотно согласился сниматься в первом фильме Танцующая леди с участием актрисы Джоан Кроуфорд. Просмотрев отснятые куски своего первого большого танцовального номера на экране — танца «Кариока», который он исполнял с Джинджер Роджерс в фильме Полет в Рио, он вынужден был согласиться, что танец на экране может быть так же эффектен, как и на сцене.

За три года работы Астера в кино (он снимался в фильмах Веселый развод, Роберта, Человек в цилиндре, Иди во флот, Суинг-Тайм и Потанцуем) он убедился, что его танцы получаются на экране еще эффектнее, чем на сцене. «Собственные наблюдения показали мне, — говорит Астер, — что некоторые танцы, остававшиеся незамеченными на сцене, получаются на экране исключительно хорошо. Многие говорят мне о том, что они получают от моих танцев в кинофильмах значительно большее удовольствие, чем они получали в театре».

«Раньше, — объясняет Астер, — танцы для экрана снимали так: сначала показывали крупным планом лицо или ноги актера, потом вставляли трюковые кадры, снятые снизу, с потолка, через решетку или резные окна, и танец получался отрывистым. В нем не было последовательности и плавности, и публика гораздо больше чувствовала киноаппарат, чем танец.

Я всегда стараюсь, чтобы на экране была полностью показана фигура танцора или танцоров и чтобы ход танца не был нарушен. В любом танце, даже в чечетке, верхняя часть корпуса так же важна, как ноги. Экран имеет то преимущество перед сценой, что когда вы танцуете перед киноаппаратом, публика может сосредоточить на вас свое внимание. Она может следить за всеми сложными па, которые ускользнули бы от ее внимания на сцене. Кроме того каждый зритель, сидящий в зале, видит танцора с одинаковой точки. В результате, мне кажется, что танец на экране вызывает у публики большую реакцию, чем танец на сцене, за рампой».

Астер всегда руководится тем принципом, что публика никогда не должна чувствовать присутствие киноаппарата. Он обычно просит установить аппарат на уровне глаза и снимать танец как можно «прямее». Обычно Астера снимают одновременно тремя аппаратами. Аппарат А устанавливается в наиболее выгодной, по мнению Астера, позиции, а остальные два аппарата — В и С — стоят по бокам. Таким образом каждый кадр одновременно фиксируется на три пленки. При просмотре рабочих кусков отбираются наилучшие кадры для окончательного монтажа.

Придумывать новые фигуры танца так же сложно, как писать музыку,— говорит Астер. Нужно достигнуть того, чтобы одно па вливалось в другое, образуя неделимое целое — танец. В хорошем танце не должно быть ни одного лишнего движения.

Чрезвычайно важно, — говорит Астер, — чтобы танец был не самостоятельным номером, а чтобы он естественно вытекал из развертывающегося сюжета. Необходимо также знать момент, когда реакция публики достигнет высшей точки и публике захочется аплодировать. После этого танец надо заканчивать.

Астер считает, что танец должен длиться не более трех минут, так как

Арт. Джинджер Роджерс и арт. Фред Астер в фильме «Потанцуем»

дольше он уже не сможет задерживать внимание публики.

Астер утверждает что техника работы в кино скорее помогает, чем мешает театральному актеру. Хороший актер, выступая на сцене, всегда может замаскировать пропущенную реплику, точно так же, как танцор может незаметно исправить ошибку в танце, но безжалостный глаз киноаппарата не допускает никаких погрешностей. С другой стороны, здесь можно переснимать кадр до тех пор, пока он не покажется безупречным. Таким образом можно считать, что одно компенсирует другое

(Theatre Arts Montly)

„Сага о Голливуде“

Под таким названием вышла в Америке книга Уилльяма Сесиль де-Милля, посвященная преимущественно последним годам американского немого кино.

Приводим выдержки из рецензии на эту книгу, напечатанной в одном американском кинематографическом ежемесячнике.

Книга Сесиля де-Милля «Сага о Голливуде» не является историей кинематографии, начиная с первых тусклых мельканий на экране до фильма Унесенные ветром, или поэмой о развитии Голливуда от почти звериной тропы до «арабских ночей» современной кинотехники. В то же время книга биографична только частью. «Сага о Голливуде» по существу представляет собою воспоминания о нескольких пионерах кинематографии, начиная с осеннего дня 1913 года, когда Сесиль Блоунт де-Милль и Джесси Лэски с последними двадцатью тысячами долларов отправились на Запад снимать в открытом амбаре Мужа индианки — до грандиозного переворота, внесенного звуковыми фильмами, совсем в духе одного из библейских событий, поставленных Сесилем Блоунтом де-Миллем.

О Муже индианки автор говорит: «...Сюжет неуклонно овладевал вниманием зрителя; это была по существу драма с сдержанным и реалистическим действием, с остро эмоциональными кульминационными пунктами. До нее ни одна картина не действовала на меня так, как это изображение реальных людей с искренними чувствами... Смутно начал я ощущать возможности экрана как новой социальной силы, как нового средства воздействия более широкого, чем любое из изобретенных ранее, как нового пути показа друг другу людей всего мира, не как американцев, немцев или японцев, но как отцов, матерей, сыновей, дочерей, влюбленных...»

Автор занимательно рассказывает о первых пионерских годах немого кино, а затем перепрыгивает через десятилетие к знаменательной дате рождения лепечущего младенца. О том, что делали де-Милли в течение этого времени, упоминается только намеком, и пробел заполняется большей частью всевозможными забавными анекдотами из жизни студий и беглым описанием Голливуда вчерашнего дня.

Перед нами мелькают события, образы, лица. Некоторые из них поблекли, другие умерли. Вот Мэри Пикфорд, чья красота и обаяние подчинялись только математическому складу ее ума, настаивавшего на более высоких цифрах, чем те, какие могли обозначить счетные аппараты Парамоунта; вот Томас Мейган, снимавшийся в фильме Мужское и женское на пустынном острове с живым леопардом, обвившимся вокруг его шеи; вот Теодор Робертс и Джемс Нейлл в библейских одеждах, простоявшие свыше часа перед порталом внутреннего святилища Сесиля Блоунта де-Милля и отправившие, наконец, послание: «Передайте, что Моисей и Аарон ожидают лицезрения богов».

Автор обсуждает многое, важное для сценариста, режиссера и актера; подробно анализирует ту плохую смесь театра и экрана, которая была характерна для 1928 года. Де-Милль пишет, что промышленность, которая могла выдержать внезапный паралич и полное возрождение в течение каких-нибудь шести месяцев, как это произошло с кинематографией, способна действительно совершить невозможное; считает, что наивысшей функцией искусства кинематографии является самовыявление и самовыражение народа. Голос экрана — это голос всего человечества, пытающегося вложить в живые слова свои мысли и чувства, свои идеалы и свои мечты.

ХРОНИКА

Новый фильм Бен Хекта

Известный американский писатель Бен Хект написал сценарий и сам осуществляет в Голливуде постановку своего фильма. В основу фильма лег рассказ «Прежде чем я умру» из серии рассказов Бен Хекта «Тысяча и один вечер в Чикаго». Главные роли в картине исполняют Дуглас Фербенкс-младший (сын знаменитого киноактера), Томас Митчелл, Рита Хэйворт и Джон Куэлен.

При съемках фильма Бен Хект применил ряд нововведений. Первым и, пожалуй, основным из них является то, что Хект считает кинооператора Ли Гарнес важнейшим участником картины и обеспечил ему преобладающее положение. Бен Хект предложил оператору забыть о диалогах. Гарнесу даже было запрещено читать текст; он должен был снимать фильм так, как если бы это была немая картина.

Все действие фильма Прежде чем я умру развертывается во время дождя, причем город отражается в лужах, в мерцающих стеклах окон.

Наконец, все актеры снимаются без всякого грима. Исключение сделано только для Риты Хэйворт, которой разрешено употреблять обычный легкий грим, которым она пользуется в жизни.

Если при съемках актеру при двух последовательных попытках не удалось сыграть какую-нибудь сцену, то Хект начинает снимать следующую.

Хект считает, что актер после двух последовательных повторений неудавшейся сцены начинает «играть», а постановщик категорически против всякого актерского «наигрыша» в новом фильме.

ХРОНИКА

Второй „Багдадский вор“

Киностудия «Юнайтед артистс» выпустила новый фильм Багдадский вор, поставленный известным кинорежиссером Александром Корда.

История картины такова. Ее начали снимать в Англии, но в связи с войной съемки были перенесены в США. Картина поставлена с необычайной пышностью и великолепием, пишет «Дейли Уоркер». Вместе с тем фильм, переносящий зрителя в фантастическую страну Джинов и голубых роз, оказался весьма статичным. Аксессуары как бы подавляют живых актеров. И невольно вспоминается ловкий атлет Дуглас Фербенкс, привнесший столько действенности в немой фильм Багдадский вор, заснятый в 1924 году.

В новом звуковом Багдадском воре в главных ролях участвуют Конрад Вейдт (ныне английский подданный), играющий волшебника Джафара, негритянский актер Рекс Инграм, удачно изображающий гиганта-Джина, Сабу играет вора.

☆

Двенадцать французских фильмов периода расцвета французской кинематографии повторно демонстрируются в Америке в этом сезоне. В число их вошли: Счастье с Шарлем Буайе и Габи Морле, Севильский цырюльник, Колокола, Мари Шапделэн с Жаном Габеном, Последний миллиардер Ренэ Клера, Карл Великий, Пансион Мимоза, Малыш, Тайны Парижа и другие.

Популярный очерк по кинодраматургии

В. ЮНАКОВСКИЙ. «Построение киносценария». Госкиноиздат, М., 1940. Стр. 116.

Книга В. С. Юнаковского «Построение киносценария» является популярным очерком об основных элементах сценарной техники. По существу она распадается на две самостоятельные части: первая посвящена значению подготовки в композиции сюжета сценария, вторая — техническим возможностям кино и его выразительным средствам.

Не претендуя на теоретическую разработку проблем кинодраматургии, автор на конкретных образцах сценарной техники знакомит читателя с общими принципами построения сценария, мотивировками, подготовкой, единством действия и т. п. Сценарные отрывки, в довольно большом количестве приведенные в книжке, выбраны удачно и разбор их полезен не только для начинающих кинодраматургов. К сожалению, Юнаковский не делает обобщающих выводов из своего анализа. Он ограничивается только некоторыми замечаниями или общеизвестными положениями, относящимися скорее к литературе, чем к кинематографу (например, замечание об эпических произведениях, стр. 17—18).

Совершенно правильно указывает В. Юнаковский, что образ активного целеустремленного героя, глубоко и правдиво раскрытый, является основой сценария. Справедливо указывает автор на ведущую роль характера, вокруг которого создается ряд действующих лиц и развиваются все фабульные конфликты.

Однако автор рассматривает сюжет только со стороны причинных связей и взаимозависимости отдельных его элементов, касается только логики событий. Что же касается логики развития характера и ее связи с логикой сюжета, то этот вопрос разработан Юнаковским значительно слабее. Неправильно разделяет автор события на «внешние» и «внутренние» (?) «то-есть то, что происходит в человеке, как раскрывается характер» (стр. 19). Это объясняется тем, что автор сужает понятие сюжета, ограничивая свою задачу только выявлением способов сюжетосложения.

Классическое определение М. Горького: сюжет — это «связи, противоречия, антипатии и вообще взаимоотношения людей, история роста и организации того или иного характера» раскрыто в книжке лишь односторонне. Анализ сценарных примеров ведется только для того, чтобы установить связь одной сцены с другой, логику развития сюжета, вне зависимости от логики развития или раскрытия характера.

Читатель — начинающий кинодраматург — воспримет эту логику построения сценария в виде схем, каркасов, и книжка мало поможет ему разобраться в ином материале, сделать выводы для своей творческой практики.

Хотя в предисловии автор и говорит о том, что он далек от мысли считать свою работу «рецептом, по которому изготовляются сценарии», тем не менее в ней эта рецептура имеется, потому что в книге говорится о приемах построения сценариев независимо от вида и жанра произведения, независимо от характеров.

Это обстоятельство снижает ценность неплохой и популярно написанной книжки по кинодраматургии.

А. ГРЫЗЛОВ

Список советских художественных фильмов, выпущенных в 1940 году

АСАЛЬ. Звук. драма в 9 ч., 2336 м. Ташкентская студия. Вып. 22 июля 1940 г. Сцен. К. Яшен. Реж. Б. Казачков и М. Егоров. Опер. Н. Власов и А. Зильберник. Худ. В. Еремян. Комп. Е. Брусиловский. Асс. реж. З. Сабиров и И. Каримов. Асс. опер. П. Расулов. Асс. худ. П. Соколов. Асс. звукоопер. Калитиевский. Консульт. Е. Винопрадова. Директор С. Якубов.
Актеры: Х. Насырова (Асаль, стахановка), Р. Пир-Мухамедов (садовник Хасан, ее отец), Л. Х. Сарымсакова (мать), А. Исматов (Ризаев, директор комбината), Ш.-Бурханов (Рустем), М. Тургунбаева (подруга Асаль). Е. Павлова (Наташа Абрикосова), М. Дубянский (Николай Власов), А. Белоусов (Болдырев), З. Хидоятова (секретарь парткома), А. Шувалова (Никаноровна), А. Бежанов («монтер»).

БАБЫ. Звук. кинопьеса в 9 ч., 2416 м. Мосфильм. Вып. 27 июля 1940 г. Сцен. М. Смирнова. Реж. В. Баталов. Опер. А. Гальперин. Худ. И. Шпинель и Н. Соловьев. Комп. Л. Шварц. Звукооформ. Б. Вольский. Звукоопер. В. Зорин. Автор текста песен М. Исаковский. Асс. реж. Л. Инденбом. Асс. по монт. Г. Широков, Асс. опер. М. Астафьев. Пом. реж. В. Кузнецова и А. Кефчиан. Директор И. Вакар.
Актеры: А. Тарасова (Варвара Кладова), А. Абрикосов (Степан, ее муж), Э. Цесарская (Ольга, кухарка), В. Баталов (Казанок, бригадир женской бригады). В. Новиков (Духов, бригадир стахановской бригады), И. Юдин (председатель колхоза Кискин), А. Долинин (тракторист Ваня Сомов), Н. Петропавловская (Паша Лось, комсомолка), И. Федотова (Люба), Д. Панкратова, А. Данилова (рыбачки).

БРАТ ГЕРОЯ. Звук. киноповесть в 8 ч., 2076 м. Союздетфильм. Вып. 7 ноября 1940 г. Сцен. Л. Кассиль (по его пьесе «Черемыш — брат героя»). Руков. постановки М. Донской (начинал постановку Ю. Васильчиков). Опер. И. Малов. Худ. Н. Валерианов. Комп. А. Лепин. Звукоопер. В. Ерамышев. Автор текста песен М. Светлов. Асс. реж. М. Товарнов. Асс. опер. А. Нетужилин. Асс. по монт. А. Радзиевская. Пом. реж. З. Данилова. Директор А. Панчук.
Актеры: Н. Крючков (Герой Советского Союза летчик Климентий Черемыш), Л. Мирский (Гешка Черемыш), П. Леонтьев (директор школы), М. Трояновский (дед-старик, сторож), Е. Найденова (учительница Евдокия Власьевна), Д. Дерингер (Рита), Л. Драновская (Аня Баратова), Б. Шу-Юнхан (Званцев), В. Колчин (школьный фотокор), Б. Шигин (Сбруев), А. Искандиаров (Лукашкин), А. Игнатьев (Федя Плинтусов-младший), А. Тимонтаев (Плинтусов-старший).

БУДНИ. Звук. кинопьеса в 10 ч., 2312 м. Мосфильм (постановка была начата на студиях «Советская Белоруссь» и Киевской). Вып. 29 июля 1940 г. Сцен. П. Голиков и Л. Глазычев. Реж. Б. Шрейбер. Опер. К. Погодин. Опер. комбин. съемок Б. Арецкий. Худ. В. Иванов. Комп. В. Седой. Звукоопер. Н. Рогов. Автор текста песен М. Светлов. Асс. реж. С. Брауде и Н. Любошиц. Асс. опер. О. Фридман. Монт. Т. Лихачева. Консульт. Н. Шебанов и С. Удодов. Директор Г. Денисов.
Актеры: М. Державин (летчик-парашютист Васянин), М. Розин (Быстров), Б. Терентьев (летчик Николай Славин), Г. Сергеева (Елена, его жена), Е. Кузнецова (Татьяна), И. Новосельцев (Зубов), А. Хадурский (инженер Добров), И. Пестовский (командир отряда), Ю. Новицкий (Гвоздик).

ВОЗВРАЩЕНИЕ (Семья). Звук. киноповесть в 8 ч., 2050 м (нем. вар. 6 ч., 1830 м). Ленфильм. Вып. 29/XI—40 г. Сцен. Б. Чирсков и Р. Музыкант. Реж. Я. Фрид. Опер. А. Ксенофонтов. Худ. О. Пчельникова. Комп. Ж. Пустыльник. Звукоопер. Г. Эльберт. Автор песен Е. Рывина. Асс. реж. М. Шейнин, Е. Сердечкова и П. Кальварская. Асс. опер. П. Гольберг, Асс. худ. К. Смирнов. Директор Н. Шапиро.
Актеры: Н. Симонов (Сергей Петрович Иванов, полярник), Т. Гурецкая (Анна, его жена), В. Тумаларьянц (Никита, их сын), А. Чистяков (дедушка Погодин), Л. Карташева (Мария Васильевна, бабушка), В. Лукин (начальник милиции), К. Злобин (милиционер), В. Федоров (Петька), Г. Семенов (дядя Никиты).

ДЕВУШКА ИЗ ХИДОБАНИ. Звук. киноповесть в 9 ч., 2505 м (грузинский вариант). Тбилисская студия. Сцен. П. Кокибадзе и С. Сулакаури (по пьесе П. Какабадзе «Свадьба колхозника»). Реж. Д. Антадзе. Опер. Д. Канделаки. Худ. С. Габашвили. Комп. Р. Габичвадзе. Звукоопер. Д. Ломидзе. Асс. реж. А. Машашвили. Директор М. Церетели.
Актеры: Н. Вачнадзе (Гвиристан), А. Жоржолиани (ее отец).

ДЕД ИВАН. Звук. цвет. мультипл. в 2 ч., 625 м. Союзмультфильм. Сцен. И. Винокуров и О. Умицкая. Реж. А. Иванов. Асс. Л. Позднеев. Опер. К. Крылова. Худ. Филиппов и И. Кеша. Комп. Н. Иванов-Радкевич. Автор текста песен Э. Болонская. Звукоопер. С. Ренский. Мультипл. М. Ботов, Б. Дежкин, Р. Давыдов. М. Иртеньев, И. Коваленко, В. Макеев, Т. Пузырева, Л. Попов, Б. Петин и Л. Сергеев.

ДУРСУН. Звук. киноповесть в 9 ч., 2169 м (туркменский вариант 2167 м). Ашхабадская студия. Вып. 14 сентября 1940 г. Сцен. З. Маркина и М. Витухновский. Реж. Е. Иванов-Барков. Опер. Б. Муратовский и Д. Непесов. Худ. Е. Конвалевский. Комп. Г. Лобачев. Звукоопер. М. Белоусов. Автор текста песен М. Светлов. Асс. реж. С. Казаков и Н. Копысов. Директор В. Жерновов.
Актеры: Н. Алисова (знатная колхозница Дурсун), Алты-Карлиев (джигит Нури, ее муж), Кулькиши-Кульмурадов (Ашир, отец Нури), М. Горичева (Огуль-Герек, мать), А. Ветрова (Газель, комсомолка), Аман Кульмамедов (Арслан, предколхоза), Ата Дурдыев (Непес, секретарь комсомольской ячейки), Карыв-Сары (старый джигит Чары), М. Алещенко (Аман-Биби, его жена), К. Атаджанов (Бахши, народный поэт-певец).

И МЫ НА ОЛИМПИАДУ. Звук. графич. (одноцвет.) мультипл. в 1 ч., 227 м. Союзмультфильм. Сцен. и реж. В. Сутеев. Худ. Б. Дежкин. Опер. Л. Алипова. Техн. асс. В. Шилина. Комп. А. Камин. Звукоопер. С. Ренский. Автор текста песни С. Михалков. Худ. мультипл. Ф. Епифанова, Л. Резцова, Т. Пузырева, А. Беляков, Д. Белов, И. Коваленко, Р. Давыдова, П. Кац.

ИВАСЬ. Звук. цветн. мультипл. в 2 ч., 630 м. Союзмультфильм. Сцен. Л. Лукацкий. Реж. И. Вано. Опер. М. Друян. Худ. А. Трусов. Асс. А. Снежко-Блоцкая. Комп. М. Старокадомский. Звукоопер. С. Ренский. Техн. асс. В. Свешникова. Худ.-мультипл. Л. Бредис. А. Беляков, М. Ботов, Д. Белов, Б. Дежкин, Л. Диковская, М. Иртьеньев, И. Коваленко, В. Лалаянц, К. Малышев, Б. Петин, Л. Попов, Л. Сергеева, А. Щекалина.
Озвучание персонажей: Б. Толмазов (Ивась). Г. Милляр (генерал), В. Лепко (полковник), С. Мартинсон (поручик), А. Горюнов (капрал).

КИНО ЗА 20 ЛЕТ. Звук. художественно-документ. фильм в 10 ч., 2451 м. Мосфильм. Реж. монт. В. Пудовкин и Э. Шуб. План и текст Ю. Олеша и А. Мачерет. Комп. Н. Крюков. Звукоопер. В. Попов и Б. Вольский. Асс. реж. И. Склют и М. Заржицкая. Бригада по монтажу: Л. Фелонов, В. Сухова, Т. Жаворонкова, А. Полевшакова, Л. Печиева, А. Койфман и Т. Титова. Директор М. Хавкин.

ЛИМПОПО. Звук. цветн. мультипл. в 1 ч., 360 м. Союзмультфильм. Сцен. К. Чуковский. Реж. худ. Л. Амальрик и В. Полковников. Асс. Н. Привалова. Опер. К. Крылова. Комп. Н. Богословский. Звукоопер. С. Ренский, Цветоопер. Д. Каретный. Худ.-мультипл. Б. Титов.

Б. Дежкин, Л. Попов, В. Лалаянц, Л. Резцова, Ф. Епифанова, И. Коваленко, Н. Федоров и К. Малышев.

Озвучание персонажей: А. Тутышкин (доктор Айболит), И. Кремлева (тигрица и бегемотиха), Л. Пирогов (гиппопотам и кит), В. Лепко (волк), С. Соколова (страусиха), И. Мазинг (тигренок), Ю. Юльская (птичка), Н. Чкуасели (птичка), Е. Князева (шакал и мартышка).

ЛЮБИМАЯ ДЕВУШКА. Звук. кинопьеса в 11 ч., 2558 м. Мосфильм. Вып. 20 августа 1940 г. Сцен. П. Нилин. Реж. И. Пырьев. Опер. В. Павлов и В. Масленников. Худ. А. Бергер. Комп. Л. Шварц. Звукоопер. В. Лещев. Звукооформ. Е. Кашкевич. Асс. реж. А. Фролов и А. Волков. Асс. по монт. А. Кульганек. Асс. опер. А. Ахметова. Асс. худ. Шахпаронов. Пом. реж. Г. Баландина и А. Ковалевский. Директор В. Гутин.

Актеры: М. Ладынина (Варя Лугина), А. Зражевский (Семен Дементьевич, ее отец), М. Яроцкая (мать), В. Санаев (Добряков, Ф. Раневская (его тетка), Л. Кмит (Симаков), И. Лобызовский (Костя Зайцев), П. Крылова (Лиза, его жена), Н. Никитич (Павел Иванович, судья), С. Антимонов (швейцар в родильном доме), В. Сашин-Никольский (Кузьмич, зав. инструментальным складом).

ЛЮБИМЫЕ ГЕРОИ. Звук. мультипл. в 1 ч., 260 м. Союзмультфильм. Сцен. И. Склют и Б. Ласкин. Реж. Д. Бабиченко. Худ. Г. Козлов. Опер. М. Друян. Комп. А. Варламов. Звукоопер. С. Ренский. Худ.-мультипл. Р. Давыдова, Б. Дежкин, М. Иртеньев, И. Коваленко, Л. Лукачевский, Л. Попов, Л. Резцова, Б. Титов и Ф. Хитрун.

ЛЮДИ НАШЕГО КОЛХОЗА. (На карте пункт не обозначен). Звук. лирическая комедия в 9 ч., 2339 м (армянский вариант 2350 м). Ериванская студия. Вып. 18 августа 1940 г. Сцен. С. Паязат. Реж. А. Ай-Артьян. Сореж. Н. Дукор. Опер. Г. Арамян и И. Диадарян. Худ. С. Арутчян. Комп. А. Сатян. Авторы текста песен Н. Панов и Г. Сарян. Звукоопер. А. Коробов. Асс. реж. Л. Исаакян, А. Самвелян и П. Цыганкова. Асс. опер. Г. Овсепян. Директор Т. Аксузян.

Актеры: Д. Яралян (Нуно), К. Меликян (Седа), Г. Джаноян (тракторист Арто), Асмик-Акопян (Сона Таты, его мать), Г. Мушегян (Микаэл), Г. Сарян (предколхоза Хечян), Г. Габриелян (журналист), В. Мирзоян (доктор), А. Мкртумян (его жена), П. Вангейм (начальник аэроклуба Петров), Г. Дилокян (дирижер), Т. Егиян (Назик).

МАКАР НЕЧАЙ (Академики). Звук. киноповесть в 9 ч., 2210 м. Киевская студия. Вып. 31 декабря 1940 г. Сцен. Б. Старшев (Пхор). Реж. В. Лебедев-Шмидтгоф. Опер. А. Мишурин. Худ. Ю. Рогочий и Н. Тряскин. Комп. Ю. Мейтус. Звукоопер. Н. Минна и О. Котова. Автор текста песен А. Малышко. Асс. реж. И. Эстрин, В. Войшвило и А. Богаров. Асс. по монт. Л. Иванова. Директор Н. Чавчун.

Актеры: В. Добровольский (Макар Нечай), В. Зайчиков (академик Адамов), В. Ивашева (Галя), А. Дунайский (Опанас, отец Макара), Л. Дубровский (академик Оленин), Г. Куровский (профессор Горский), И. Садовский (профессор Головин), Н. Алисова (аспирантка Наташа Стахова), А. Максимов (секретарь парткома аспирант Владимиров).

МЕДВЕЖОНОК. Звук. мультипл. в 1 ч., 330 м. Союзмультфильм. Сцен. Н. Копьевский. Реж. А. Евмененко и О. Ходатаева. Худ. Е. Евган. Опер. Н. Соколова. Комп. Ю. Никольский. Звукоопер. С. Ренский. Техн. асс. Новоселъская. Худ. мультипл. Г. Филиппов. Л. Попов. Н. Федов, Ф. Хитрун и А. Щекалина.

МОЯ ЛЮБОВЬ. Звук. музыкальная комедия в 8 ч., 2225 м (белорусский вариант 2220 м). Киностудия «Советская Беларусь». Вып. 8 июля 1940 г. Сцен. И. Прут. Реж. В. Корш-Саблин. Опер. Д. Шлюглейт. Худ. С. Мандель. Комп. И. Дунаевский. Звукоопер. Г. Эльберт. Автор текста песен А. Д'Актиль. Асс. реж. Я. Тржаско. Асс. опер. А. Кириллов. Асс. по монт. Н. Бриллиантщикова. Асс. худ. М. Иванов. Директор С. Чернин.

Актеры: Л. Смирнова (Шура), В. Чобур (Леша), И. Переверзев (Гриша), Ф. Черноусько (Феликс), Н. Соколов (профессор), А. Матов (Мирон Максимович), М. Шленская (бабушка), М. Ключарева (Мотя), Н. Трофимов (Миша, профорг), В. Шишкин (Веня), М. Крикунова (Тося).

МУЗЫКАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ. Звук. музыкальная комедия в 9 ч., 2284 м. Ленфильм. Вып. 24 сентября 1940 г. Сцен. Е. Петров и Г. Мунблит. Реж. А. Ивановский и Г. Раппопорт. Опер. А. Кальцатый и М. Ротинов. Худ. С. Мандель. Музоформ. Д. Астраданцев. Звукоопер. И. Дмитриев. Асс. реж. А. Голышев и П. Морозов. Асс. по монт. Н. Разумова. Опер. комбинир. съемок Б. Вахевич. Асс. опер. Н. Шифрин и А. Шехоботкин. Асс. худ. Ш. Быховская. и Л. Шильдкнехт. Балетмейстер С. Корень. Директор П. Подвальный.

Актеры: Н. Коновалов (старый оперный актер Василий Фомич Македонский), С. Лемешев (Петя Говорков), З. Федорова (Клава Белкина), Э. Гарин (Альфред Тараканов, шофер), А. Королькевич (Панков — «Онегин»), А. Сергеева (Настенька — «Ольга»), М. Фишер («Ганна»).

НА ДАЛЬНЕЙ ЗАСТАВЕ. Звук. киноповесть в 7 ч., 1804 м. Сталинабадская студия. Сцен. А. Пунченок. Реж. Е. Брюнчугин (начинал постановку А. Константинов). Худ. рук. Н. Береснев. Опер. К. Венц-Эйслер. Худ. П. Галаджев и М. Карякин. Комп. Дан. Покрасс. Звукоопер. В. Чечеткин. Авторы текста песен В. Лебедев-Кумач и Г. Лахути. Асс. реж. И. Языканов. Асс. монт. Н. Журавлев. Асс. опер. М. Албетков. Директор Р. Петров.

Актеры: В. Блюменталь-Тамарин (чужой), А. Бурханов (Пулат Усманов), А. Баранов (Семен Ярцев), А. Исматов (Рахим-Бобо), К. Насонов (капитан), В. Пережогин (ст. лейтенант), М. Трушин (Салохин), Х. Бабаханова (Сад-Барг).

НЕБЕСА. Звук. киноповесть в 7 ч., 1976 м. Одесская киностудия. Вып. 15 июня 1940 г. Сцен. В. Виткович и С. Тадэ. Реж. Ю. Тарич. Второй реж. А. Золотницкий. Опер. Н. Большаков и Е. Борисевич. Опер. комбинир. съемок Б. Арецкий. Худ. В. Каплуновский, К. Урбетис и С. Худяков. Комп. В. Соловьев-Седой. Звукоопер. Г. Сенчило. Автор текста песен М. Светлов. Асс. реж. К. Игнатьев и Е. Уваев. Асс. опер. П. Гришко. Пом. реж. Г. Полищук. Директор В. Шмальц.

Актеры: С. Калинин (предколхоза Прокофий Иванович), Л. Карташева (Анна Никитична, его жена), Н. Никитина (Варя, их дочь), Н. Макаренко (летчик Саша Орешкин), А. Алексеев (Андрон, неутомимый осоавиахимовец), В. Гнатюк (Ленька), В. Малаховская (мать Леньки), И. Чувелев (летчик Лапкин), К. Сорокин (Миронов), П. Аржанов (Зайцев).

ОСВОБОЖДЕНИЕ. Звук. художественно-документ. фильм в 7 ч., 1720 м. Киевская студия. Вып. 25 августа 1940 г. Автор монт. плана и реж. монтажа А. Довженко. Сореж. Ю. Солицева. Опер. Ю. Екельчик, Г. Александров, Ю. Тамарский и Н. Быков. Комп. Б. Лятошинский. Звукоопер. А. Бабий. Асс. реж. Л. Бодик. Директор З. Рогозовский.

ОСЕНЬ. Звук. цветн. киноэтюд в 1 ч., 294 м. Ленфильм. Сцен. И. Менакер. Реж. Ф. Эрмлер и И. Менакер. Цветооопер. В. Гарданов и М. Магид. Худ. С. Мейнкин. Звукоопер. И. Дмитриев. Музыка из произведений П. Чайковского.

ПЕНАТЫ. Звук. художественно-документ. фильм в 1 ч., 316 м. Ленинградская киностудия малых форм. Сцен. Н. Сотников. Реж. М. Зинин. Опер. В. Данашевский. Асс. оператора И. Днепровский. Комп. В. Дешевов. Звукоопер. Е. Нестеров. Автор стихов В. Саянов. Читает стихи А. Шварц.

ПРИЯТЕЛИ. Звук., кинопьеса в 8 ч., 1921 м. Ленфильм (постановка была начата киностудией «Советская Беларусь»). Вып. 1 июля 1940 г. Сцен. Н. Таубе (по роману А. Копыленко «Десятиклассники»). Реж. М. Гавронский и И. Шапиро. Опер. Е. Шапиро. Худ. В. Савостин. Комп. В. Соловьев-Седой. Звукоопер. К. Познышев. Автор текста песни М. Светлов. Асс. реж. Н. Левицкий и М. Короткевич. Асс. по монт. А. Сецко. Асс. опер. К. Соболь. Асс. худ. М. Цыбасов. Директор И. Черняк.

Актеры: М. Кузнецов (Илья Корзун), Б. Терентьев (Иван Андреевич, его отец), Т. Алешина (Ирина), В. Никитин (Ванечка), З. Карпова (летчица Варя), В. Шишкин (Адащик), О. Липкин (Никита), И. Кузнецов (майор Агеев), Б. Пославский (Федор Фомич, учитель), Е. Юнгер (учительница литературы).

ПЯТЫЙ ОКЕАН. (Самолеты идут на восток). Звук. драма в 8 ч., 2175 м. Киевская студия. Вып. 16 ноября

1940 г. Сцен. А. Спешнев и А. Филимонов (при участии В. Каменского). Реж. И. Анненский. Опер. В. Окулич и А. Пищиков. Худ. С. Зарицкий и В. Хмелева. Комп. С. Потоцкий. Звукоопер. А. Прахов. Автор текста песен Я. Родионов. Асс. реж. К. Павлиди и И. Поляков. Асс. по монт. Т. Прахова. Консультант Л. Минов. Директор И. Лучин.

Актеры: А. Абрикосов (Леонтий Широков), Е. Гаркуша (Саня), И. Новосельцев (Кириллов), А. Гардер (Наташа), А. Зуева (Дарья Егоровна, ее мать), А. Максимов (комиссар аэроклуба), В. Зайчиков (начальник аэроклуба), О. Шахет (Василий Тимофеевич), П. Алейников (уч-лет Ковтунов).

РАЙХАН. Звук. киноповесть (казахский вариант) в 10 ч. 2083 м. Ленфильм. Сцен. М. Р. Ауэзов. Реж. и худ. М. Левин. Сореж. С. Бартенев. Реж. дубляжа М. Левин и А. Ройтман. Опер. Х. Назарьянц. Комп. В. Великанов. Звукоопер. А. Гаврюшев. Асс. реж. Л. Махтин. Асс. худ. Т. Левицкая. Директор М. Фрейдин.

Актеры: Е. Умурзаков (бай Жаксен), Х. Букеева (Райхан), С. Кожамкулов (колхозник Кеке), Ш. Айманов (Сарсен), К. Куанышбаев (акын), К. Насонов (Андрей), С. Бартенев («хозяйственник»), Б. Амурханзин (Эсым), М. Султанова (подруга Райхан).

СВЕТЛЫЙ ПУТЬ (Золушка). Звук. музыкальный художеств. фильм в 11 ч., 2787 м. Мосфильм. Вып. 8 октября 1940 г. Сцен. В. Ардов. Реж. Г. Александров. Второй реж. А. Левшин. Опер. Б. Петров и А. Левитин. Опер. комбинир. съемок А. Болтянский. Худ. Б. Кноблок, В. Рахальс. Комп. И. Дунаевский. Звукоопер. Н. Тимарцев и В. Попов. Авторы текста песен М. Вольпин и А. Д'Актиль. Балетмейстер Г. Шаховская. Асс. реж. И. Склют и Р. Клаф. Асс. опер. Л. Княжинский и А. Королев. Монт. Е. Ладыженская. Пом. реж. Д. Залбштейн и Ф. Левшина. Директор Б. Чижов.

Актеры: Л. Орлова (Таня Морозова, «Золушка»), Е. Самойлов (инженер Лебедев), Е. Тяпкина (секретарь парткома Пронина), В. Володин (комендант общежития Талдыкин), О. Абдулов (директор фабрики Дорохов), Р. Зеленая (его секретарь), Н. Коновалов (мастер Зубков), П. Оленев (пом. мастера Курнаков), А. Зуева (старая ткачиха), В. Женткова (хозяйка Анна Константиновна), Н. Высоковская (член сельсовета), Ф. Селезнев (Самохин), В. Алтайская (Клава), Н. Федосюк (Маруся), А. Терехина (Варя).

СИБИРЯКИ. Звук. киноповесть в 10 ч., 2325 м. Союздетфильм. Сцен. А. Витензон. Реж. Л. Кулешов. Второй реж. А. Хохлова. Опер. М. Кириллов и А. Спиридонов. Худ. Л. Оболенский. Комп. З. Фельдман. Звукоопер. Н. Озорнов. Асс. реж. М. Пугачевская-Шехтер и И. Градов. Опер. комбинир. съемок К. Алексеев. Худ. дорисовок П. Адамов. Асс. опер. Ю. Разумов. Асс. по монт. К. Рутштейн. Пом. реж. Ю. Филановский и Н. Журавлев. Директор О. Колодный.

Актеры: М. Геловани (Сталин), А. Харитонова (Валя), А. Кузнецов (Сережа), А. Пупко (Петя), М. Виноградова (Галка), Т. Альцева (учительница Анна Федоровна), Д. Сагал (охотник Алексей), А. Файт (доктор Василий Васильевич), А. Горчилин (председатель колхоза), Д. Орлов (старый охотник Дошиндон), Г. Милляр (дед Яков), А. Хохлова (Пелагея, мать Сережи), С. Комаров (старый партизан Терентий).

СКАЗКА О ГЛУПОМ МЫШОНКЕ. Звук. цветн. мультипл. в 1 ч., 414 м. Ленфильм. Сцен. и реж. М. Цехановский (по сказке С. Маршака). Цветоопер. В. Шумякин, Худ. Л. Чупятов. Комп. Д. Шостакович. Звукоопер. А. Беккер. Звукомонт. В. Назаренко. Асс. реж. К. Дупал, Э. Гайлан и В. Цехановская. Худ. фонов Г. Боков.

СКАЗКА О ПОПЕ И РАБОТНИКЕ БАЛДЕ. Звук. цветн. мультипл. в 2 ч., 612 м. Союзмультфильм. Сцен. и реж. П. Сазонов. Опер. П. Алипова. Худ. В. Бочкарев и Я. Рейтман. Цветоопер. Д. Каретный. Комп. И. Ковнер. Звукоопер. С. Ренский. Худ.-мультипл. Б. Дежкин, Ф. Епифанова, Б. Титов, Г. Козлов, Д. Белов, М. Иртеньев и Н. Федоров. Худ. фонов В. Роджеро и Г. Невзорова.

Озвучание персонажей: И. Залесский (поп), Л. Пирогов (Балда), Е. Тяпкина (попадья), А. Тутышкин (бес), Ю. Юльская (бесенок).

ТИМУР И ЕГО КОМАНДА. Звук. киноповесть в 9 ч., 2207 м. Союздетфильм. Вып. 31 декабря 1940 г. Сцен. А. Гайдар. Реж. А. Разумный. Опер. П. Ермолов. Худ. И. Степанов. Комп. Л. Шварц. Звукоопер. В. Дмитриев. Асс. реж. И. Лукинский. Асс. по монт. Т. Мартынова. Асс. опер. А. Мухтар. Асс. звукоопер. Б. Пеккер. Пом. реж. О. Ирвинг и А. Лирова. Монт. М. Андреева. Директор А. Томский.

Актеры: Л. Щипачев (Тимур), П. Савин (инженер Гараев, его дядя), Н. Анненков (полковник Александров), М. Ковалева (Ольга, его дочь), К. Деревщикова (Женя, ее сестра), Л. Потемкин (доктор Колокольчиков), П. Гороховский (Коля, его внук), В. Селезнев (Витя), Б. Ясень (Мишка Квакин), И. Смирнов (Сима Симаков), Н. Кутузов (Гейка), Е. Максимова (молочница), Е. Музиль (бабка), К. Тарасова (красивая женщина).

ЦЕНА ЖИЗНИ. Звук. киноповесть в 7 ч. 1819 м. (казахский вариант в 7 ч., 1714 м). Ашхабадская студия. Сцен. А. Константинов и В. Скрипицын. Реж. Н. Тихонов. Опер. Е. Франциссон. Худ. Н. Валерианов. Комп. И. Способин. Звукоопер. К. Ковальский. Авторы текста песен А. Барто и М. Исаковский. Асс. реж. М. Володин. Летчики Г. Кондратьев и М. Карташев. Директор В. Горашка.

Актеры: А. Миляев (летчик Ораз Бергенов), Т. Кондракова (его жена, радистка Айна), И. Пельтцер (врач Ястребов), И. Иванова (Софья Мередова), И. Клюквин (Курбан Мередов), Н. Гладков (начальник ГВФ), И. Лавров (регистратор загса), А. Гардер (дежурная радистка), В. Кулаков (дежурный летчик), Р. Зилова (Лиза), М. Скавронская (мать Бергенова), Б. Керопьян (поэт), С. Антимонов (начальник связи).

ЦИРК. Звук. цветн. мультипл. в 1 ч., 241 м. Ленфильм. Сцен. и реж. А. Синицын и В. Сюмкин. Опер. В. Шумякин. Худ. Е. Словцова. Комп. И. Дунаевский. Звукоопер. К. Гордон. Автор текста стихов В. Волженин. Асс. Е. Казанцева, Т. Порошков, М. Радынская и К. Дупал. Мультипл. И. Никоненок, В. Головкин. Худ. фонов В. Соколов, В. Янчевский и З. Бокова. Техн. асс. Н. Коробова.

ЯКОВ СВЕРДЛОВ. Звук. историко-биографич. фильм из цикла «Жизнь замечательных большевиков», в 12 ч., 3604 м. Союздетфильм. Вып. 12 декабря 1940 г. Сцен. Б. Левин и П. Павленко. Реж. С. Юткевич. Второй реж. М. Итина. Опер. И. Мартов. Худ. В. Каплуновский и Г. Рожалин. Музоформ. Д. Блок. Звукоопер. А. Машистов. Асс. реж. Е. Зильберштейн и М. Мохов. Асс. по монт. К. Блинова. Асс. опер. Р. Терлекчиев и А. Калошин. Асс. худ. К. Геннигсон и Е. Райзман. Асс. звукоопер. А. Избуцкий. Пом. реж. В. Петров. Директор Я. Светозаров.

Актеры: М. Штраух (Ленин), А. Кобаладзе (Сталин), Л. Любашевский (Свердлов), В. Марков (Дзержинский), П. Кадочников (Горький, вторая роль: Ленька Сухов), Н. Крючков (Трофимов), И. Назаров (Аким), Н. Горлов (Миронов), И. Федотова (Зина), П. Шпрингфельд (Алексей Сухов), К. Тарасова (Анисья, его жена), И. Смирнов (Ленька — в детстве), А. Корзыков (доктор Лейбсон), А. Гречаный (Вотинов), Н. Охлопков (известный певец — Шаляпин), В. Владиславский (Казимир Петрович, шпик), И. Любезнов (уголовник), Е. Гуров (прокурор), К. Башкатов (начальник тюрьмы), С. Филиппов (матрос), К. Зубов (посол).

Составитель *Вен. Вишневский*.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ: Астахов И. Б., Герасимов С. А., Довженко А. П., Каплер А. Я., Козинцев Г. М., Митлин А. Я. (отв. редактор), Ромм М. И., Трауберг И. З., Эйзенштейн С. М., Юткевич С. И.

РЕДАКЦИЯ: Москва, Кузнецкий мост, 4. Телефон К 0-51-80

Шесть рублей

ФРУКТОВО-ЯГОДНЫЕ и ДЕССЕРТНЫЕ НАПИТКИ
ЛЕНИНГРАДСКОГО ПИВОВАРЕННОГО ЗАВОДА „ВЕНА“
ОТЛИЧАЮТСЯ ПРИЯТНЫМ ВКУСОМ и ВЫСОКИМ КАЧЕСТВОМ

В ПРОИЗВОДСТВЕ: ФРУКТОВО-ЯГОДНЫЕ ВОДЫ: ЛИМОННАЯ, АПЕЛЬСИННАЯ, ЛИМОНАД, КЛЮКВЕННАЯ и ДР.
Требуйте всюду
ДЕССЕРТНЫЕ НАПИТКИ: КРЮШОН, КРЕМ-СОДА, ДЕССЕРТНЫЙ ЛИМОНАД И Т.Д.
ПИВЗАВОД Вена
НШ.

ОБЯЗАТ. ЭКЗЕМПЛЯРЫ 12 АПР 1941 Всес. Кн. Палатой Получено

Получ. в ред. 14/IV 14/IV
Сдан 14/IV 14/IV 24/IV